Л. М. КЛЕЙНБОРТ

РАБОЧИЙ КЛАСС и КУЛЬТУРА

Том II

ИСКУССТВО

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Издательство ВЦСПС Москва
1925

Ленинградский Гублит № 12599. 1925 г. Тираж 5080 экз

1-я Типография Транспечати им. тов. Воровского, Обводн. кан., 66.

ОТ АВТОРА.

Первый том предлагаемой вниманию читателя работы предварительно печатался в журнале „Современный Мир“. Второй том написан вновь для отдельного издания. Лишь три статьи, вошедшие в его состав, были помещены в „Вестнике Европы“. Остальное написано уже в годы революции.

Л. К.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТЕАТР ДО-РЕВОЛЮЦИОННЫЙ

РАБОЧИЙ-ЗРИТЕЛЬ



I.

В России было 200 театров для чистой публики (не считая театров-миниатюр с их вермишельной программой), для масс— жалкая стряпня, пародия на искусство.

Но вспомните театр грошовый с его сыщиками, клоунами. Вспомните кинематограф окраинный, точно специально созданный для тех, кому живое искусство недоступно. Антихудожественны цели, бесталанны исполнители. Но чего-то ищут люди, что-то переживают, искренно переживают. Рабочий, изо дня в день одуряемый пылью, духотой, машиной; раб прилавка, только что выскочивший из магазина; швея, отупевшая от мелькающей перед ней иглы—конечно, прежде всего алчет труженик отдыха, иллюзии. Тупо, невыносимо то, что ждет его в действительной жизни, и чем интенсивнее желание убежать куда-нибудь от гнетущего молота этой действительности, чем ужаснее правда, тем привлекательнее, тем красочнее фальсификация.

Но по самому положению своему рабочий не может затягиваться гашишем, не может не смотреть прямо жизни в глаза, со всеми ее противоречиями, со всем ее трагизмом.

Первое дуновение свежего воздуха, и что ни-на-есть рядовой рабочий разбирается в этой фальсификации. „Есть ли здесь то, что нужно нам, рабочим?—пишет один рабочий о таком органе народных развлечений.—Нет, скажу я. Хозяева этого театра нисколько не интересуются нашими запросами, а смотрят на театральное дело исключительно с коммерческой точки зрения. Во-первых, в этом театре не ставятся те худо-

жественные произведения, которые могли бы оказать громадную услугу делу развития классового самосознания рабочих. Во-вторых, под флагом благотворительности, обирают нас, как им угодно“. Конечно, автор этих строк—рабочий передовой. Но едва ли я ошибусь, если скажу: чувствуют уже так довольно широкие круги.

В профессиональных журналах, в рабочих газетах слышится жалоба за жалобой.

Один говорит о цене, о том, что нужно притти за несколько часов до начала, чтобы получить билет, а у рабочего времени нет. Другой рассказывает о том, как, купивши билет, нужно еще уплатить за хранение верхнего платья. Согласно плакатам, скажем, за хранение платья полагается три копейки, на самом же деле, оказывается, не три, а десять копеек, так как вешалки сданы в аренду, а арендаторы берут в два раза против таксы. Возвысите голос,—случится то, что случилось в театре городского попечительства о народной трезвости: какой-то полковник ударил рабочего в грудь только за то, что он поднял вопрос о таксе. Третий жалуется на программу. „Акробаты, гимнасты, клоуны и т. д. не дают никакого удовольствия для души рабочего, наоборот, развивают в нем грубые инстинкты. Гремит музыка, слышатся пошлые остроты, воздух стоит спертый, потому что нет достаточной вентиляции и... вот все удовольствия, предоставленные в распоряжение народа. Неудивительно, поэтому, что, потолкавшись, неразвитой рабочий, действительно, спешит в кабак, чтобы там залить все недостатки своей жизни“. Тип игры, построенной на внешних эффектах, уже не для него. Для него вопрос не в двух словах: „занимательно“, „незанимательно“, а в той спекуляции на низменные вкусы, которая одинаково принижает и зрителя, и актера.

На Лиговке в „театре живых чудес“ „хулиганское слово произносится с воодушевлением“ не меньшим, чем в театре Таврическом, Стеклянном и т. п. „Рабочие жаждут света и знания, они стремятся к нему,—пишет рабочий С—ч,—но это стремление не по нутру. Выгодней насаждать на святой Руси театры живых чудес. И вот дети рабочих—эти будущие борцы за лучшую свободную жизнь...—и вдруг их молодые души коверкаются подобными развращающими театрами! Какое дело владельцу до морали? Какое ему дело до того, что он своим театром развращает—благо позволено развращать—малых сих“. „Побывав в подобном театре и видя там пролетарских детей, становится горько и обидно,—продолжает С—ч,—и невольно из груди вырывается возмущение, хочется кричать и кричать: родители, берегите своих детей от гибельного влияния подобных театров“. Другой рабочий обращается к крестьянам: „товарищи крестьяне, тяжело читать про вас такие вести в печати. Не понимаете, что это все проделывают из-за куска хлеба. Кричите „бис“, „а ну еще“ клоунам в то время, как бьют кирпичи у них на голове. Крестьянство проснулось к сознательной жизни, а у вас такие безобразия: потешаетесь над разбиванием кирпичей на голове живого человека“. Не только владельцы—и артисты возмущают тружеников фабричного станка. „Не может играть позорную роль, по их словам, сознательно мыслящий актер и притом еще при аудитории, переполненной рабочими и детьми“.

Так и слышите в рабочей среде: „главная задача разъяснять малосознательным гибельные последствия таких позорных театров“, „берегите детей, этих будущих борцов за лучшую жизнь“. Везде, положительно везде подняла поход рабочая интеллигенция против „новых“ театров, граммофонного матчиша, кинематографского Глупышкина. Не здесь ли уже путь к подлинному искусству, поиски того жемчужного зерна, которое должно быть очищено?

II.

Сложен этот путь. Писарев говорил, что если и поденщик пушкинский („Поэт и чернь“) заслуживает упрека, то лишь

в том, что по привычке, свойственной народу всякому,—привычке кланяться в пояс,—он „остановился слушать пение такого отъявленного кретина“ [1]). Критик был по своему логичен, но отнюдь не историчен. Что народ не червь земли, теперь знают и эстеты. Тем печной горшок ему дороже, чем ниже социальная ступень, на которую спускаетесь, чем острее борьба за интересы желудка. Но как глубоко ни опускайтесь, все же свой вкус, хотя и неосознанный, своя красота, хотя и слепая, у него налицо. Слишком тесна связь прекрасного с жизнью, с ее страданиями, с ее радостями, чтобы в данной обстановке не проснулся в нем художник. Однако, одно дело инстинкт, другое—история. Как представить себе „поденщика“ того времени ценителем театра, живописи, музыки? Состояние, которое дается искусством во времена Пушкина, в дореформенной России, было „дворянским“, только „дворянским“.

Генрих Гейне уже в дни социалистического пробуждения пролетариата высказал уверенность в том, что „серые легионы“ враждебны красоте, что стоит этим „варварам-вандалам“ завладеть миром, чтобы от произведений искусства остался один пепел. Но уже социализм времен Гейне эстетическим элементам чужд не был. Конечно, стоило рабочему движению выбиться наружу, на открытую поверхность, чтобы многим и многим стало ясно, какой важности вопрос об эстетическом воспитании пролетариата.

Прежде всего эстетика пробуждается в верхних, наиболее развитых слоях: рабочая интеллигенция в тесном смысле слова желает не только мыслить, но и созерцать. Рабочий кружок немыслим сначала без песен, затем без поэзии, затем без театра. Но,—неисчерпаемая, делающая человека цельным,—художественная потребность все шире дает себя знать на фабрике, на заводе. Правда, борьба за ценности искусства тоньше, чем борьба за знание, за материальные блага. Не так

[1]) Д. И. Писарев, „Сочинения“, т. V.

ясна, не так элементарна уже сама по себе эта потребность; банальные же порождения культуры—театры живых чудес—еще и искажают ее, направляют на ложный путь. Однако, чем старше, многограннее интеллигент из народа, тем очевиднее, что народ не может существовать без искусства.

Едва ли мы преувеличим, если скажем: в Англии, в Германии, во Франции рабочие не только не враждебны искусству, но прямо добиваются приобщения к сокровищнице духовных благ, творят сами художественные ценности. То же, что характеризовало Запад, теперь характеризует и Россию. Теперь ни поэт, ни художник, ни артист не скажет: душе противны вы, как гробы. Правда, Виктор Гюго некогда уверял: „искусство—ясный блеск лазури, когда уж нет на небе туч“. И далее: „порабощенному народу искусство вновь дает свободу“. Ни того, ни другого применительно к России сказать нельзя. Как на отечественном горизонте тучи не были сгущены, тоска по „возвышенной жизни“ в рабочей среде не подлежала сомнению. Не за горами уже были дни, когда открытая деятельность станет не мечтой, не возможностью, а реальной действительностью, а рабочий-артист, рабочий-художник уже поражал нас своим настроением, замыслом, всем своим оригинальным существом по сравнению даже с тем, что в этой области отмечалось наблюдателями предместий десять - пятнадцать лет назад.

В самом деле, что представлял, напр., театр народный в недавнем прошлом?

Разумеется, прежде всего искусство для народа, а не искусство народное. Когда в 1898 г. в одном из северных городов Черниговской губ. затеяли сыграть „Не так живи, как хочется“ сапожник (режиссер), портной, каменщик и кровельщик, с одной стороны, дочь булочника, дочь городового, горничная, с другой, то не одни эстеты удивлялись: „зачем профанировать искусство и тревожить кости Островского балаганной игрой сапожников и горничных“: не одни господа

опасались, что театр „избалует сапожников и кухарок“, и придется ходить без сапог и самим ставить самовары. Нет, артистам приходилось плохо и от своей братии. Насмешкам, подтруниванию не было конца. „Девушки боятся, чтобы конфузу не было“, „родители не пущают“, „правда ли, что театр придуман для насмешки над простым людом“, „правда ли, что господа подали жалобу губернатору, чтобы простым не играть“—вот атмосфера, в которой пьеса шла [1]). Атмосфера характерная. Трудовой человек того времени, испытавший влияние города, дорос до того, чтобы предпочесть сцену трактирному заведению, но идея рабочей сцены, именно рабочей, была ему чужда. О рабочей инициативе еще говорить не приходилось.

III.

Отношение к сцене было еще примитивное. Нельзя сказать, чтобы не было известной вдумчивости, стремления извлечь „нравственный урок“ и в 90-х годах. Отзывы рабочих, собранные, напр., невским обществом устройства народных развлечений, в свое время произвели впечатление. Но все же зритель был тогда еще пассивный гость. Театр и переполнен, но связь с театром—та, какая бывает при стремлении самим участвовать в создании человеческих ценностей—слаба.

„Тоже желательно было бы ставить на открытой сцене,—писал рабочий Обуховского сталелитейного завода,—более легкого содержания пьесы, чтобы летнее время отвечало своему назначению, т. е. служило бы отдыхом. И, в самом деле, смотреть в какой-нибудь чудный летний вечер, когда человек так радостно настроен, такие пьесы, как „Гроза“, очень тяжело“. На столяра вагонных мастерских „наводили тоску“ пьесы из фабричного и крестьянского быта. „Человек пришел в сад, чтобы рассеять свою скуку, отогнать вседневные не-

¹) „Русское Богатство“, 1898 г., № 7. Эмер. „К в просу об организации народных трупп для театральных представлений“.

радостные мысли, пускай и тело отдохнет, а тут душу его терзают. Мне скажут: не нравится видеть образ свой в зеркале. Напротив, тут не все такие, как Стешка, но за людей обидно“. Зачем-мол рабочему смотреть рабочую жизнь на сцене, когда она ему противна в действительной жизни! Горя и мрака и без того много. . .Вот отношение к сцене: театр важен и сам по себе, но, главным образом, как место развлечения.

Прежде всего взгляд утилитарный. „Польза в том,—писали рабочие,—что грубых ругательств меньше. А это спасает и материальное состояние рабочего: вне сада он не знает лучшего развлечения, как кабак и волокитство“. „В то время, когда не существовало гуляний, все заведения были переполнены рабочим людом. На увеселения же подобного рода расходуется много менее, да и остается хорошее воспоминание“. То и дело, в отзывах читали мы: „театральные представления знакомят с жизнью и нравами людей, которым нам приходится служить“; „когда человек в саду, он связан приличием, а развлекаясь игрой, он забывает на время свои дурные наклонности“, „благодаря театру, я поняла, как стыдно и глупо смеяться над подругами“ и т. д. Однако, до идеи театра далеко. Не развиты еще вкусы рабочего, слишком не развиты для того, чтобы в основе оценок легло наслаждение искусством ради него самого. Правда пьесы, красота игры, искренность, глубина переживаний, все, что так связано с физиономией артиста, со свойствами репертуара, было преисполнено значения для единиц. Нужно было много наблюдательности, чтобы заметить, с каким голодом, с какой любовью следили и тогда единицы за сценой, не упуская ничего важного, серьезного. Но это были единицы в буквальном смысле слова. Массовик же рабочий того времени характеризовал себя так: „у меня духу не хватает выложить на бумагу нравственность, но я скажу: когда я смотрю на открытую сцену, то душа моя никогда, кроме этого, так радостна не бывает. Понятны ли, не понятны ли

пьесы, это я не скажу, но не было такой игры, которая мне не понравилась“.

Первые кадры рабочей интеллигенции—в сколько-нибудь обширном масштабе—были выдвинуты в 1904—05 гг., вторые—в итоге пятилетнего существования рабочих клубов и просветительных обществ. До того же просветительная деятельность в рабочем квартале была чуть ли не преступлением. Мудрено ли, если рабочий—как свидетельствовал рабочий на фабрике Торнтон—даже в пьесе не разбирался? Театр пробуждал и в массовике хорошие инстинкты, но вкус, разумеется, слабый; заставлял забывать то, что ежечасно, ежеминутно болит на фабрике,—даже быстрей, чем книга, действовал на чувства,—но все же не поднимал на ту высоту, где „искусство—гимн земли священный“. Даже рабочий передовой того времени,—тот самый, что писал письмо Гл. Успенскому,—держался того мнения, что „образованные люди“ за них подумают. И театр, конечно, отражал этот взгляд. „В комедиях и в драмах выставляются люди двух разрядов.—поучал ткач петровской фабрики:—к 1-му разряду принадлежат люди грубые, необразованные, ко 2-му принадлежат люди образованные, милостивые, благодетельные,—стараются поделиться своим знанием и средствами, если таковые имеют, и даже не дорожат собою для того только, чтобы послужить на пользу человечества“.

Потому-то и Н. К. Михайловскому в то время приходилось обращаться не к рабочим, а к „добрым чувствам“ общества и тут же—из песни слова не выкинешь—добавлять: „если не хватит на это добрых чувств, так ведь это есть вместе с тем вопрос благоразумия“ [1]).

Совсем иное сейчас, с углублением духовных потребностей рабочего, когда искусство для рабочих отступило перед искусством рабочим—бытовым явлением рабочей жизни.

---

[1]) Н. К. Михайловский. „Отклики“, т. I.

IV.

Теперь уже не видите равнодушия к темам рабочей и крестьянской жизни. Теперь уже не слышите от рабочего: „хотя это и народная сцена, но, прошу вас, дайте нам то, что нам в зубах не завязло, чего мы в жизни не знаем“. Даже крестьяне проявляют интерес к своему, крестьянскому. В этом отношении красноречивы ответы, полученные московской секцией содействия устройству деревенских и фабричных театров.

На вопрос, какие пьесы желали бы видеть крестьяне, они отвечали: „из жизни крестьян“ (из Казанской губ.); „из жизни крестьян, рабочих и других сословий“ (из Пензенской губернии); „желательны поучительные пьесы из жизни крестьян“ (из Пермской губ.); „из крестьянского народного быта“ (из Вологодской губ.); „сказочные, из жизни крестьян, рабочих, преимущественно веселые“ (из Херсонской губ.); религиозно-нравственные с точки зрения Л. Н. Толстого“ (из Симбирской губ.).

Итак, сказочные, поучительные, религиозно-нравственные, из быта крестьян и рабочих—как это характерно для крестьянской аудитории! Обращаясь к ответам рабочих, вы уже слышите не то. „Молодежь предпочитает пьесы из рабочего быта,—читаете вы,—но неудовлетворяется „Рабочей слободкой“ и „Житьем привольным“ Карпова и т. п. Сильное желание видеть на сцене „Ткачи“ Гауптмана. Только старики, еще связанные с деревней, предпочитают пьесы из народного быта с сильно выступающей моралью“. Купеческий быт в пьесах Островского интересовал. Что касается до пьес, изображающих жизнь иных сословий, то интерес к ним значительно меньше. Иностранные пьесы интересуют только тогда, когда изображают близкую им среду. Сказочные пьесы отвергаются (из Владимирской губ.). „Из жизни крестьян и рабочих“, просят из Московской губ.; „из жизни рабочих и крестьян“, просят из Владимирской губ..

Разница зависит от социального положения отвечающих. Сказочный момент, как и поучительный, религиозно-нравственный, рабочих не привлекает.

Анализируя отзывы, г. В. Тихонович так характеризует и рабочего, и крестьянина: „кругозор его,—пишет он—не так широк, чтобы находить удовольствие в пьесах из жизни других народов и сословий или в небытовых“. Едва ли, однако, причина в узости. Зритель отразил тот процесс, какой совершался на всех ступенях рабочей жизни. Не прежнее время, не прежняя психология. Пусть пьеса для него еще прежде всего зрелище, картины, развертывающиеся перед ним в рабочей или крестьянской пьесе, для него уже не одно зрелище. Она приобщает его уже к идее рабочего класса, которая уже поднимает его дух, его настроение.

Насколько это так, видно по тому, как рабочий воспринимает такую пьесу. В профессиональном союзе деревообделочников рабочие рассказывали, как они бросали пить после посещения театра, куда их „силком“ затаскивали товарищи; как, спустя некоторое время, так пристращались к театру, что не только бросали пить, но за последние гроши покупали „приличную одеженку“, „целенькие щиблетики“. И все это делалось под влиянием пьес Горького, Гауптмана и др.

— Часто, сидя в театре,—говорил один рабочий,—мне хотелось крикнуть: „это моя жизнь. Эта артистка, играющая загубленную пьяным мужиком Марью,—это моя жизнь, это жизнь моей жены“.

Пьеса создавала желания,—хотя проза жизни, погоня за куском хлеба неумолимо толкала не туда,—желания, которые затем разъясняла рабочему книга...

Было бы, однако, ошибочно думать, что рабочий наших дней, — разумеется, сознательный, — интересуется только пьесами из рабочей жизни. Эту отзывчивость, эту нервность восприятия он проявляет и к пьесам Островского, Чехова,

Найденова, ко всему, что говорит что-либо его уму и сердцу.

Совершая поездку в село Голицино со всей своей труппой, Орленев, сам сын крестьянина, по собственному признанию, никогда еще так не волновался, как перед этим экзаменом на народного артиста. Однако, результат превзошел ожидания. Рабочие так живо откликались на то, что происходило на сцене; так велико было возбуждение, крики восторга, что не могло быть сомнения: артист сделал свое дело. Крестьяне поднесли адрес Орленеву, ими лично составленный, а местная кустарная артель, субсидировавшая театр, корзинку собственной работы. На следующий же спектакль билеты были расхватаны моментально, так что крестьяне соседних деревень уже напрасно искали „протекции“ у кассира. Конечно, это зритель смешанный: полукрестьянский, полурабочий. Он и сейчас повторяет слова одной бабы, побывавшей на спектакле: „да у них, оказывается, лучше, чем в балагане“. Зато подлинно по красоте тоскует душа рабочего.

Вот как описывает посещение рабочими театра учительница бакинской воскресной школы. Поднялся занавес, и рабочие замерли. Не успел занавес опуститься, как посыпались вопросы: кто такой „Орленок“, почему он живет, точно в плену и т. п. По лицам воскресников было видно, как напряженно работал их ум, какой восторг вызывало у них одно, какую ненависть—другое. „Оторванные от своих будничных забот, рабочие смотрели на сцену, и так ясно было даже на лицах самых сдержанных желание принять участие в событиях, происходивших перед их глазами. Долго потом говорили и толковали рабочие, и видно было, каким светлым днем был этот день в скучной, тяжелой, трудовой жизни рабочих“. Вот еще картинка у театра:

— „Комедия, так вряд ли будет какой толк,—слышу я разговор в кучке рабочих.

— Подожди, они выведут. Они жизнь покажут!“

В театр ходят учиться жизни. „Сзади меня, как в церкви, благоговейно шепчутся два подростка-мастеровых:

— Что, говорил?!

— Ой, брат, как хорошо-то!

В иных театрах по окончании спектакля публика мчится к вешалкам, здесь к рампе. „Стоят друг перед другом два сроднившихся мира,—актеров и публики,—и смотрят друг на друга внимательно и любовно“.

После спектакля на фабриках, в мастерских разговоры, воспоминания.

Правда, и по сей день жив рабочий, который во времена Михайловского в таких умилительных стихах воспел Невский сад общества устройства народных развлечений: „вот за что хвалю я, так благоговею перед тобой, чудесный Невский сад“. Этот зритель и теперь—после пьесы „На дне“—недоумевал в Даниловском районе:

— Показывали какую-то Хиву, которую мы видим ежедневно на улицах Москвы.

Но отчеты отмечают такие упреки лишь в исключительных случаях. Вообще же зритель-рабочий так вырос, что его не узнаете.

„У них в театре больше каешься, чем на духу“, говорила одна работница Соколовой, сестре Станиславского, устроившей постоянный летний театр в Воронежской губ. И, в самом деле, похоже на то.

Человеку, избалованному сменой зрелищ, одно другого краше и эффектнее, нелегко в течение пяти действий смотреть на одну декорацию. А здесь „с каждым актом настроение поднимается, доходит до энтузиазма“. „Идут с далеких окраин“. „Зритель не чувствует себя гостем“.

Вы скажете: „эти характеристики пристрастны; они исходят от самих рабочих?“ Но вот свидетельство инженера фабрики Викулы и Саввы Морозовых, члена комиссии по организации народных развлечений. „Нужно видеть,—писал он мне, —как

относятся к спектаклям сами рабочие. У нас зимний театр вмещает до 1.300 человек, но все это бывает заполнено рабочими, которых игра товарищей, знакомых особенно привлекает. Вы совершенно верно пишите на стр. 228 „Вестника Европы“ [1]). Вот наблюдения С. Любоша о Лиговском народном доме. Войдите в народный дом казенного попечительства о народной трезвости, где инсценируется царство пошлости, где бьют на вкусы улицы. Прямо страшно: так привилось хулиганство, моральное разложение. Другое дело—народный дом гр. Паниной, столь славящийся своим театром. Кажется, район Лиговки культурой похвалиться не может. Наоборот, это район самый темный. Между тем заметно ли какое-либо озорство, какие-либо неприятности в театральном зале, в кинематографе, переполненном публикой? Не заметно.

Дети расшалятся,—взрослые их уймут, не дожидаясь замечания со стороны администрации. К требованиям, начиная с входных билетов и кончая всякими очередями, отношение столь серьезное, что „такой корректной, дисциплинированной аудитории, как у них, можно пожелать любому интеллигентному учреждению“. „Вы видели, как ест крестьянин или солидный рабочий?—пишет Любош.—Пища воспринимается, как нечто чрезвычайно важное, почти святое. Хлебая щи, такой едок непременно подставит под ложку ломоть хлеба, чтобы ни одна капля не пропадала. Так же воспринимает эта трудовая публика и пищу духовную: истово, серьезно. Они причащаются к знанию“.

Такое учреждение, как театр Гайдебурова, имеет уже постоянную публику, оказывающую свое влияние на новичков, которые, в свою очередь, начинают чувствовать себя в театре так, точно театр—их дело, точно они сами участвуют в его творческой работе. Руководители и руководительницы гр. Паниной уверяют, что это „прирожденное джентльменство“ „требует

[1]) Речь идет о моей статье „Рабочая интеллигенция и искусство“, напечатанной в 1913 г. в названном журнале.

лишь мало-мальски благоприятной почвы для своег проявления и укрепления". „Дисциплина создается здесь сама собой, почти органически, почти без видимых усилий со стороны руководителей", ибо „атмосфера здесь насыщена моральным озоном", и в этой атмосфере воспитываются и зрители, воспитываются и артисты. Вот отзывы самих рабочих о театре. „Я люблю этот белый театр среди грязных улиц с пьяным, покрытым копотью, людом. Целых десять лет здесь работает кучка актеров, не то отшельников, не то безумцев. Удалились от блестящего театра, от шума и славы на глухую окраину, и неделя за неделей, год за годом завоевывают зрителей-рабочих". „Отборный исключительно-художественный репертуар, любовное и честное отношение к постановке, а нередко и подлинный огонь творчества создали родную аудиторию, которую теперь с труппой водой не разольешь". Нельзя не порадоваться тому, что театр начинает играть и в других рабочих районах". „Товарищи не будут пропускать столь редких праздников искусства и скоро полюбят их так же, как любят за Обводным каналом". Напротив, „Наш театр" постарался уйти из рабочего района,—по словам рабочего. „Это не наш театр, вопреки названию. Неудачен выбор репертуара. Тургенева провели в каких-то вычурных тонах, увлекшись устарелым уже модернизмом. Крикливо стилизованная обстановка вызывает в рабочей публике недоумение и разочарование".

Словом, чуткий художник, чуткий артист находит достойную себе встречу.

Достаточно труппе, кем бы она ни руководилась, заявить себя рассчитанной на рабочих-зрителей, строго художественным репертуаром, художественной постановкой, любовью к делу, чтобы зал был переполнен посетителями, теми, которые привели в такой восторг Ал. Блока. П. П. Гайдебуров, в течение нескольких лет работавший со своей труппой в народном доме гр. Паниной с огромным успехом,—не исключение. Правда,

это—пример наиболее яркий. На последнем спектакле перед окончанием сезона один рабочий воспользовался антрактом, чтобы поблагодарить руководителя-режиссера от имени рабочих, посещавших театр и обучавшихся в Лиговской школе. Он указал на то, что рабочие в театре Гайдебурова впервые познакомились не только с русскими писателями, но и с иностранными, такими, как Шекспир, Шиллер, Байрон и др., и тепло сказанное, прочувствованное слово вызвало гром аплодисментов со стороны всех рабочих, переполнивших зал народного дома.

Рабочий-зритель выростает после 1906 г., в дни, когда заговорили о пресыщении „публики", которая не зажигает и не зажигается. Какое широкое поле для артиста, любящего искусство, бодрый радостный зал! Здесь такая свежесть восприятий,—та, которую чувствовал еще Островский, хлопоча о театре для рабочих [1]). И артистические силы устремляют свои взоры в низы: не найдется ли здесь то, что потеряно наверху.

Туда вниз обращали взоры Орленев, Буржанов, Уралов, О. А. Голубева. По предложению Станиславского, шестеро артистов выразили согласие преподавать на курсах при секции народных университетов в Москве. Заслуга кружка содействия фабричному и крестьянскому театру, состоявшего при отделе технического общества в Москве, затем же перешедшего в ведение общества народных университетов, тоже не мала. Его председатель—художник Поленов, пришедший в такой восторг

[1]) „Стены существующих театров,—писал драматург в своей записке,—узки для национального искусства; в них нет сформированной труппы для бытового и исторического репертуара; в них нет места для той публики, для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели. Русские авторы желают пробовать свои силы перед свежей публикой, у которой нервы не очень податливы". И далее... „Прежде и более всего действует театр, которого рабочий люд и желает. Искусство бессильно только над душами изжившимися; но над ними и все бессильно. Свежую душу театр захватывает властной рукой. Театр с честным, художественным, здоровым и народным репертуаром развивает народное самопознание".

от рабочих картин на Пречистенских курсах, товарищ председателя—А. Н. Лепковская. Достаточно сказать, что этот кружок в течение 1911—1913 гг. обслуживал своими декорациями, костюмами, пьесами, примерными уставами и проч. 145 деревень, 41 городок, 21 фабрику, создал особый тип режиссера, разъезжающего по деревням и фабрикам в целях организации драматических трупп.

И рабочий шел навстречу.

Это не значит, что рабочий, в котором заговорил художественный вкус, принимал без критики то, с чем идут к ним артисты из рядов сочувствующей интеллигенции. Когда П. П. Гайдебуров поставил в своем театре драму Ф. Лангмана, развернувшую перед рабочими рабочую стачку, то она вызвала в некоторых зрителях недовольство. Дело в том, что один из вожаков рабочего движения поддается в ней уговорам жены и предает рабочие интересы. „Безусловно сцена эта у всякого сознательного рабочего,—писал рабочий Одинцов,—вызовет самый энергичный протест, ибо кажется, что она написана для того, чтобы дискредитировать в глазах массы вождей и деятелей рабочего движения". Дирекции, по мнению Одинцова, следовало бы с осторожностью выбирать пьесы и так, чтобы „они не били вторым концом по неокрепшему еще рабочему движению". „Возможно, что не будь в пьесе предательского элемента, не была бы она допущена к постановке,—продолжал автор.—Но пользоваться такими „удобствами", как предательство, означало бы не задаваться мыслью просвещать рабочие массы, а... в лучшем случае только ответить на злобу дня". Вот образцы суждений, которые высказывали рабочие-интеллигенты о виденных ими пьесах.

„Пьеса Горького пришлась не вполне по силам настоящему составу труппы „Общедоступного театра". Исполнение вышло если не совсем слабым, то во всяком случае далеко не оправдавшим ожиданий публики, преимущественно рабочей, переполнившей театр 23 декабря.

Вообще, трудно достигнуть хорошего ансамбля в пьесе, где каждый герой представляет собою целый мир, глубокий, резко обособленный, не похожий на других. На „дне" встретились все эти „бывшие люди", воспитанные разной средой и получившие различные представления о жизни, о людях. „Барон" не может расстаться со своими барскими манерами, с десятками лакеев, рысаками и экипажами, которыми владели его предки; он не может рассуждать, подобно Сатину, и эта вера, что его предки владели рысаками и он сам когда-то был настоящим бароном, греет, осмысливает жалкое существование в грязном подвале. И когда Настя кричит: „Врешь, ничего этого не было", „барон" готов броситься на нее с кулаками, потому что это—посягательство на последнее, что у него осталось от бывшей жизни. Артист не имеет даже и бароновских воспоминаний; он все забыл. Только, как бы во сне, иногда срываются отрывки любимых стихов. „Старик"-Лука заставил его поверить в мраморный дом „для лечения организмов, отравленных алкоголем", но вместе с гибелью этой наивной веры гибнет и сам артист: вешается. Так все. Единственное светлое пятно — „Старик", странный пророк, оправдавший мир. „Все к лучшему"—говорит он, и ему верят.

Прекрасно провел роль барона Киевский. Слабее Сазонов, ему недоставало непосредственности и ясности Сатина. Из женского персонала выделилась только Марусина (Василиса). Особенно бледна г-жа Питоева в роли Насти; холодное такое, нежизненное исполнение".

О пьесе Льва Толстого:

„Была представлена комедия в 4 действиях „Плоды Просвещения", где сталкиваются взаимными интересами два мира: один—обнищавший, забитый, полуголодный мир русского крестьянства и мир самодовольной помещичьей буржуазии, в лице Звездинцева, который, не имея определенных занятий, занимается спортом и разведением породистых собак, и ряда других

представителей тунеядствующих классов, от безделья занимающихся разного рода сумасбродствами: спиритизмом, устройством коленкоровых балов и т. п.

Мужики впервые увидели эту новую для них жизнь и поражены ее необычайностью и тем бесцеремонным приемом, которым встретили их „просвещенные" господа. Что-то дикое, до крайности извращенное сказывается в отношениях этих „культурных" людей к обнищавшим мужикам. Их образ жизни, нравы и манеры становятся посмешищем, сталкиваясь с простым мужицким умовоззрением.

В театре преобладала рабочая молодежь.

Сазонов замечательно изобразил модного бездельника Вово, покровителя породистых собак. Бессонов в роли кухонного мужика дал хорошую копию коренастого деревенского парня. Светлов—артист своего времени, но в роли камердинера он был на месте. Лебедев дал отличный тип „мужичка-домовода".

Характерен инцидент с Ф. И. Шаляпиным, преклонившим свои колени перед Николаем II. Вскоре после того артист покаялся и выпросил прощение у радикальной интиллигенции. В 1915 г. последняя затеяла спектакль для рабочих, на котором должен был выступить Ф. И. Шаляпин. Концерт, разумеется, состоялся, но сознательные слои рабочих... бойкотировали его. Вот что писали они Шаляпину—за коллективными подписями—накануне спектакля.

По условиям того времени письмо не могло появиться в печати и мало кому известно; поэтому приводим его целиком.

„Федору Ивановичу Шаляпину.

Художнику и общественной личности.

19 апреля имеет быть устраиваемый Вами спектакль для петроградских рабочих.

В виду значительности этого факта, мы считаем своим долгом заявить Вам, что группы передовых рабочих относятся к спектаклю, Вами организованному, отрицательно по ряду соображений.

Во-первых, филантропический характер этого спектакля уже говорит для нас многое против него.

Но не только в этом дело. Для нас имя Ваше, как художника, которое мы умеем ценить очень высоко, не замыкается только в круге художественной оценки. Вышедший из глубины демократии, ею рожденный, в силу гениальной одаренности занявший одно из первых мест среди русских художников, Вы были для нас символом, растущим в глубинах демократий творческих сил. И было время, когда Вы были верны ее стремлениям, так ярко выразившимся в памятные годы русской революции.

Демократическая Россия по праву считала Вас своим сыном и получала от Вас доказательства Вашей верности ее духу, стремлениям, порывам к светлым идеалам. Но „не до конца друзья ее пошли на пламенный призыв пророческого слова" в день, который так же резко запечатлелся в нашей памяти, как и первый день Вашей славы. Вы ясно, не двусмысленно ренегировали из рядов демократии и ушли к тем, кто за деньги покупает Ваш талант, к далеким от Вас по духу людям. Больше даже, Вами силою Вашего таланта были освящены люди, всегда клавшие узду на свободную мысль демократии.

Ряд передовых людей России отметил этот факт, и Вы не забыли этого дня.

Для нас было ясно, что болото буржуазного мира отняло у демократии Ваш талант. Мы приняли это, как горькую истину, и Ваше имя стало для нас в ряду многих художников, служащих, как и Вы с тех пор, тем, кому все дано, что покупается за деньги.

Ныне же, в то время, когда на ряду с грандиознейшей исторической катастрофой, имеющей изменить многое в мировой, в частности нашей российской жизни, когда в муках исторического процесса выкристаллизовывается свободная демокра-

тическая мысль, Вы выступаете с дружески протянутой пролетариату и демократии рукой. Для чего же Вы это делаете? Если только для того, чтобы 3.000 человек петроградских рабочих видели Ваше гениальное исполнение Бориса, то не нужно этого; филантропическим затеям мы не можем отдать своего внимания. Если же это шаг к примирению, то неужели Вы думаете, что масса российского пролетариата и демократии, поныне бьющаяся в тисках „гнусной российской действительности“ и притом в момент когда это будет отмечено, как Ваше примирение с пролетариатом и демократией, протянет Вам руку?

Но кто же даст нам гарантию, что это искренний шаг, поскольку мы ничего не слышали от Вас? Для нас не важно, „что станет говорить княгиня Марья Алексевна“; писк цензурных котят не есть общественное мнение, мы не желаем, чтобы спекулировали нашим мнением, а хотим сказать Вам честно и открыто наше мнение по поводу Вашего спектакля.

Не мелкая злоба, не партийное злопыхательство руководит нами, когда мы обращаемся к Вам с этим—поверьте нам—искренним обращением. Нет. Мы не перестанем высоко ценить Ваш талант, Вами созданные художественные образы; их нельзя забыть, они будут жить в нашем сознании, но все это будет на-ряду с мыслею о том, что пыль, оставшаяся на Ваших коленях, загрязнила Ваше имя. Спектакль состоится, мы не сомневаемся в этом, зал будет полон, Вам обеспечен горячий прием чуткой рабочей аудитории, но интеллектуально высшей части передового петроградского пролетариата не будет в зале Народного дома утром 14 апреля“.

V.

Итак, не даром для деятелей литературы, начиная с Островского и Л. Толстого и кончая Горьким, сочетание слов „народ и театр“ так полно было притягательного смысла.

Чем может быть для народа театр, мы видим по рабочей интеллигенции. Отношение ее к театру высоко активное. Посчастливилось театру Гайдебурова явиться в момент этого душевного голода, этого стихийного напряжения сил, и вот каким обаянием он окружен в глазах рабочих.

Но что давалось, главным образом, рабочему? Все было рассчитано не на то, чтобы показать правду, а на то, чтобы фальсифицировать свет ее. Мелодрама, балаган, кинематограф, тянущий из рабочего двугривенные,—с его сыщиками, прекрасными дамами, бедняками, превратившимися в миллионеров, миллионерами, превратившимися в бедняков. Неудивительно, если кинематограф в рабочих районах вытеснял театр: иллюзия—так иллюзия. Кинематограф, как пропагандист известной морали, так же верен себе, как бульварный артист, и в то же время дешевле, разнообразнее; на что в театре требуется вечер, здесь—пятнадцать-двадцать минут.

И, быть может, не так оскорбительны для рабочего сами по себе развлечения, устраивавшиеся бюрократией в сотрудничестве с антрепренерами, как взгляд, лежавший в их основе. Развлечения для народа грубы, потому что, видите ли, и народ груб, у народа дурной вкус... Варвар-рабочий и искусство—понятия, которые можно соединять лишь с целью пугнуть „ценителя искусства“. Помните пожар картинной галлереи в „Царь-Голоде“ Л. Андреева, когда художники восклицают в ужасе, молитвенно склонив голову: Горит Мурильо! Горит Веласкец! Горит Джиорджионе!... Боже, Боже!—Еще неизвестно, кто поджег галлерею, народ или „пушка инженера“, но хозяева жизни уже убеждены, что это масса несет стихию разрушения. Они всегда думали, что масса скрывает в себе что-то неведомое, какую-то бездну, какие-то темные страсти, перед которыми меркнет разум. Этот страх перед варварами, которые вот-вот придут и не оставят камня на камне от статуй, от картин, от гениальнейших произведений искусства,

характерен не для одних даже господ хозяев. Вот, напр., как изображал „тьму тысячилетий“ Валерий Брюсов:

Народы будут хохотать, как дети,
Как тигры, грызться, жалить как змея.
. . . .
Как будут весело дробить останки статуй
И складызать костры из безконечных книг.

Правда, у Брюсова и страх, и радость в то же время. Но это не изменяет того взгляда, что область искусства— область недоступная, забронированная, что рабочий—„грядущий хам“, грядущий варвар здесь.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕАТР ДО-РЕВОЛЮЦИОННЫЙ

РАБОЧИЙ - АРТИСТ

Все убеждало рабочую интеллигенцию в том, что до тех пор, пока театр не будет организован ею, он будет не для нее.

И вот на фоне идейного оживления фабричного предместья бросается в глаза любопытное явление. Рядом с писателем из рабочих, который уже признан, имел даже свои печатные органы, пробует свои силы рабочий-артист. Порывисто, мало-по-малу ориентируясь в приемах, идет в мир искусства труженик фабричного станка. Это не первые шаги; отдельные шаги отмечались и прежде, но то были опыты случайные, интересные лишь для стоявших лицом к лицу с той средой. Теперь же перед нами не проба, не случай, а дело, мимо которого ни настоящий общественный деятель, ни настоящий артист не пройдет.

I.

Прежде чем перейти к теме, вспомним, чем был театр до того, когда, уйдя от народа, замкнулся в свои стены, столь негостеприимные для пролетария. Это был старинный народный театр, который давно умер, говорящий больше крестьянину, чем рабочему. Однако, у нас в России, где рабочий идет, главным образом, от крестьянства, до сих пор связанный с последним не только материальными, но и духовными корнями, преисполнено значения, что происхождение театра, как и происхождение музыки и живописи, носит народный характер, и психология театрального действия знакома нашему простолюдину со старых времен, когда еще устраивались древние

народные „игрища“, сохранившиеся до сих пор в глухих местах, эти зачатки народной драмы, народного театра в свадебных и похоронных обрядах, в хороводных и беседных играх.

В свадебных обрядах были свои „роли“, свои действующие лица; они вели „игру“: таковы, кроме невесты, брат невесты, тысяцкий (посаженный отец), сваты и др.; хоровую партию исполняли „девушки“ или „дружки“. Монологи сменялись разговорами, в противуположность похоронным обрядам, состоявшим из одних монологов-причитаний. Хороводные, беседные игры были, несомненно, зародышем комедии.

Но „игрища“—первоначальная форма, в которую выливалась потребность в театральном искусстве. Затем уже видим „пьесы“, распространенные в народе. Из наиболее известных—такая явно драматическая попытка как „Царь Максимилиан с его непокорным сыном Адольфом“, „Лодка“ и др. Факты же позднейшей истории уже—факты нарождения настоящих народных театров. Хорошо известен успех представлений Федора Волкова, которые давались в каменном амбаре и смотреть которые собирались разные „охотные смотрельщики“. Но ведь вся труппа Волкова состояла из народных артистов. Это было началом русского театра, возникшим в народных низах, положенным руками простых русских людей, и не в столице, а в провинциальном городе. „Трудно теперь представить себе,—говорит историк литературы,—чтобы в конце первой половины восемнадцатого века, в провинциальном городе России, где тогда и признаков не было развития общественной жизни, посреди сословия, всегда чуждавшегося всяких нововведений и долго державшего слепую привязанность к старине, мог родиться вкус к театральным представлениям“. Но факт налицо. Первый русский театр был созданием артистов из народа. О другом подобного типа театре, открытом в 1765 г. в Петербурге, Лукин, современник Фон-Визина, писал: „Наш низкие степени народ толь великую жадность к нему показал,

что, оставляя другие свои забавы, ежедневно на оное зрелище сбирался“. Любопытным явлением народной жизни являлся и театр Кукольный („Петрушка“), в течение многих веков выявлявший творческие силы народа, который открыто с ярмарочной площади бичевал существующий порядок и не раз терпел гонения за свою злую сатиру. В то время как играли его неведомые нам актеры, зритель-массовик находил и в темах, и в образах, и в настроениях, представляемых театром, все, что ему было так близко и понятно, ибо народ был здесь и зритель, и автор, и исполнитель.

Характерной чертой старинного театра являлось то, что сам народ и смотрел, и играл, был творцом пьес и песен, вносил вариации в ту или иную тему. Каждый выявлял свои творческие способности, внося что-нибудь свое.

Отсюда-то и ряд самоучек из народа, которые без образования, одними блестящими проявлениями своего дарования, достигали результатов, поражающих вспышками гения. Из чистых искусств сценическое имело особенно много таких самоучек. В то время как живопись, музыка, скульптура требуют знаний, школы, без которых ничего сделать нельзя, самоучка-артист обходился без подготовки, постигая сущность изображаемых характеров подъемом поэтического настроения.

Яркими примерами этого рода, послужившими прототипом для таких же, как и они, артистов-самоучек, были А. С. Яковлев и Ек. С. Семенова, в течение многих лет владевшие силой своего вдохновения симпатиями зрителя, имена которых, как самобытных художников, блестят ярко в истории театра.

Характерно уже артистическое сродство, так отражавшееся в их талантах. Яковлев играл порывисто, неровно, но, согретая теплым чувством, ярко освещенная огнем страсти, подъемом душевного настроения, игра его переносила зрителя в мир настоящего искусства. Это была прелесть непосредственного творчества. И то же было у Семеновой. Первое же выступление ее было началом блестящих успехов. Теплотою и свеже-

стью чувства веяло от героинь, кого бы она ни играла. Семенова так же, как и Яковлев, поражала силой и выразительностью чувства, говоря самым сокровенным движениям сердца. „Когда она играла,—пишет о ней современник,—то предавалась в своей роли безотчетному чувству, ее увлекавшему. Все искусство ее состояло в изящной природе и высоких ощущениях. Оттого-то более игра ее и увлекала, и поражала, очаровывала. Все делалось каким-то инстинктом, вдохновением. Оно подсказывало ей правду, и ее сценические создания, художественные и жизненные, свидетельствовали о ее замечательном творческом таланте“ [1]).

Кто же такие были они? Семенова была дочь крепостных дворовых людей, родилась в 1786 г. К сожалению, нет сведений о том, как прошло ее детство, и как попала она в театральную школу. Яковлев же (родился в 1773 г.) был приказчиком галантерейной лавки в Петрограде. У него был товарищ, с которым они читали вместе книги, заучивали и декламировали стихотворения. Вот этот-то товарищ и свел его в первый раз в театр. В это время на Яковлева совершенно случайно обратил внимание один любитель театра, который свел его с знаменитым в то время Дмитровским. Опытный артист сразу понял, что Яковлев со своей красотой и благозвучным голосом обладает крупным дарованием. Он начинает готовить его к выходу на сцену, и через некоторое время наш гостинодворский приказчик превращается в артиста.

II.

Эту традицию нельзя забывать ни деятелям крестьянского, ни деятелям рабочего театра, и не только потому, что эта кровная связь с творчеством старины жива во многих навыках настоящего и на фабрике, и в деревне, но и потому, что первые попытки рабочего театра,—по составу участников

[1]) Ф. Г. Волков. Биографический очерк А. А. Ярцева, II т. 1891 г.

его—носит характер смешанный, полукрестьянский-полурабочий.

В этом направлении любопытны данные, собранные секцией содействия устройству деревенских и фабричных театров в результате разосланных ею анкет.

Материал, полученный из 16 губерний,—с юга, с севера, из центрального, из волжского района, показал, что—до идейно выдержанных начинаний Петрограда и Москвы—рабочий театр делал свои шаги в провинциальных фабричных центрах, близко соприкасающихся с деревней. Обычный тип театрального кружка здесь смешанный, объединявший около себя и рабочих, и крестьян.

Вот кружок Владимирской губернии. Исполнители—рабочие-любители, с трех фабрик города. Их возраст от 16—30 лет. По роду занятий исполнители—ткачи и прядильщики, большинство окончило начальную школу и учится в вечерних классах: есть и такие, что учились исключительно в вечерних классах. В кружке Московской губернии, „могу сказать, рабочие без всякого образования—18—20—25 лет, женщины и мужчины“. Состав кружка Симбирской губ.: приезжий конторщик, уездный сборщик К° Зингер, прислуга, жена стрелочника, портниха и т. д. Это пролетарии фабрики и прилавка, все еще связанные с властью земли, отражая деревню и ее умонастроения. Вот исполнители одного кружка Петроградской губ.: „местные крестьяне и крестьянки из молодежи. Работают на соседней фабрике“.

Уже цель, которую ставит себе такой кружок,—„бороться с народным злом—темнотой и невежеством“, „предотвратить молодежь от разгула“ и т. д.—говорит о том, что перед нами зародыш того, что мы видим в крупных центрах с их широко разветвленной рабочей интеллигенцией. Но тот просмотрел бы одну из страниц рабочего театра, кто не присмотрелся бы и к кружкам первоначального типа, к этим труппам, в

которых так смешаны и рабочие, и крестьяне, и полу-интеллигенция.

Не следует и нам обойти их, прежде чем перейти к начинаниям, отмеченным подъемом наших дней.

Уже здесь характерна воля к творчеству, побеждающая препятствия. Разумеется, инвентарь такого кружка „скромен“. Но как же выходят наши артисты из затруднения? Вот иллюстрации. „Доски для пола брали у крестьян на время“, „брали у местных жителей“; „когда недостает, находят сами участвующие“; „все необходимое собиралось по частям самими руководителями у местных лиц“. Это осуществимо было потому, что сам народ к спектаклям не оставался пассивным, проявляя содействие тому или другому начинанию вплоть до личного участия в устройстве и исполнении. „Молодежь принимает участие в спектаклях, в хоре, и охотно берут роли“. Прочие содействуют доставлению сценического имущества и устройству самой сцены. „Принимают участие, как исполнители, пишут по готовым эскизам декорации, устанавливают их во время спектаклей, контролируют и следят за порядком в зрительном зале“, „дают, когда требуются, колья, доски, костюмы, стулья, зеркала, лампы, посуду и прочее и кое-что поработают“. Отмечают содействие и добровольными пожертвованиями.

Ответы, отрицающие содействие населения театру, указывающие лишь на посещение зрителем, редки.

Бюджет такого театра,—полурабочего, полукрестьянского—различен. Вот для образца два бюджета: один в 28—34 рубля, другой в 45—54 рубля.

Помещение .	Классная комната	Пожарное о-во.
Сцена	Разборная ($5^1/_2 \times 6^1/_2$ арш.).	Постоянная.
Имущество .	Отсутствует.	Принадлежит пожарному о-ву.

Расход.

Приспособление помещения .	12 руб.	—
Аренда	—	15 р.
Содержание	1—2 „	5 „
Костюмы и бутафория	—	3—15 „
Грим и парики	7—9 „	7 „
Авторские	—	1 „ с акта.
Благотворительные	—	Марки
Прочие	8—11 „	15 р.
Итого.........	28—34 руб.	От 45 до 51 руб.

Цены местам.....От 10 к. до 1 р. 20 к. От 30 к. до 1 р. 50 к.

Примечателен численный рост этих полурабочих, полукрестьянских трупп, разбросанных по провинции. Секция содействия устройству деревенских и фабричных театров отметила рост запросов к ней, отвечавший росту театральных начинаний. Так, с 1 сентября 1913 г. по 1 сентября 1914 г. количество запросов повысилось вдвое. В то время как за тот год их поступило 211, в этом году их насчитывалось уже 437. Отмечая абсолютный рост числа запросов из всех районов, кроме Азиатской России, равно как увеличение числа губерний, из которых поступают запросы, Секция подчеркивала особенно рост запросов из городских местностей, т. е. с фабрик. В 1912—13 г. Секция обслуживала более сельские местности, чем городские; теперь же деревня и фабрика численно сравнялись. Недаром сильно повысилось количество запросов из северной и западной России (с 3 до 12%) и из южной России (с 5 до 8%), а восточные и центральные губернии дали почти те же цифры, что в прошлом году.

Перед войной Секция устроила выставку декораций, над которыми работали артисты-самоучки. „На школьной выставке в театральном отделе,—пишет деятель, близкий к народному театру—мы видели прямо чудеса приспособляемости к скромнейшим условиям и средствам. Кругом все было красиво и

ярко. Но приглядываешься к парчевому боярскому кафтану, оказывается, это—грубая рогожа, искусно расписанная масляными красками. Переходишь к железной кольчуге: весьма внушительного вида и с изумлением чувствуешь под рукой вместо железа—веревочную сеть. Всего удивительнее декорация. Целая серия моделей их сделана из цветного коленкора, без помощи красок и, право, так и радует глаз свежестью, простотой и гармонией цветов. Если бы иные второстепенные театры согласились деградировать и заменить этой детской мозаикой свои пятнисто-зеленые полотенца—деревья, сколько бы они выиграли! Ведь к этому новому методу декораций приложил руку Поленов, и по его эскизам даже решено изготовить соответствующее руководство".

Таковы попытки полурабочей, полукрестьянской провинции. Тем большего значения, конечно, то, что мы видим в области рабочего театра в Петрограде, в Москве, в фабричных центрах, где уже налицо рабочая интеллигенция определенного умонастроения. Перейдем же к ним.

III.

Это—зарождающаяся демократизация искусства.

И нельзя не отметить усилий, делавшихся рабочими-деятелями, чтобы проникнуть прежде всего в те органы народных развлечений, в которых до сих пор хозяйничали чуждые им элементы. В Москве, напр., издавна существовало „общество содействия устройству общедоступных развлечений". Общество это не одну стадию развития прошло на своем пути. Согласно веяниям времени, самые разные элементы держали в нем бразды правления: и чиновники, и филантропы, и интеллигенты разных званий. Не был хозяином в нем лишь рабочий, для которого эти развлечения и устраивались. Теперь же и председателем был выбран рабочий, и все правление состояло из рабочих. Рабочие театры обслуживал „Отдел содействия устройству фабричных и деревенских театров при московском отделении русского технического общества". И здесь рабочие точно также завязали связи, чтобы получить в свои руки те или иные функции. Это еще не рабочие-строители, болеющие одними муками и одною верою с рабочей залой; еще не им принадлежит идея, не от них зависит тон, но работа уже закипает.

В силу того, что рабочий-интеллигент подходил к театру, будучи уже связан „рабочим делом"—у самого порога рабочего театра начались недоразумения. Члены драматических кружков—рабочие передовые, наиболее развитые, им прежде всего место в активных организациях,—запротестовали рабочие-общественники, жившие всецело в организации движения—как одновременно служить двум богам! Вместо своего пролетарского дела они увлекутся искусством. В драматические кружки уйдут передовые рабочие, и это принесет ущерб рабочему движению. Нет, или „эстетика", или „дело". Если же рабочий в одно и то же время и деятель, и артист, то из него ни деятеля, ни артиста не выйдет.

Уже в годы реакции,—раздавались голоса—любительские кружки рабочих (в роде Киевских, из-за которых „чуть не погиб рабочий клуб") отвлекали активные силы от движения. Если же так обстояло дело в годы реакции, когда имело значение все, что так или иначе объединяло рабочих, то тем более в годы подъема.

Разногласие это нашло себе отражение в рассказе рабочего Ивана Сибиряка „Снимки в натуры" (Беглые очерки из рабочей жизни), в котором „театралам" так достается на орехи:

— Устройте сначала классы, где проходилась бы школьная учеба, устройте ряд лекций, которые ознакомили бы членов с общественными вопросами, и пусть сами члены кружка выступают с рефератами—хорошим средством для выявления индивидуальных особенностей, и вот только тогда, когда все упомянутое осуществится, можно будет подумать и о театре...

Это говорит лоцман одного частного парохода, по мнению которого первая обязанность кружка это—расширение умственного кругозора членов, а не увлечение театром [1]).

Однако, эти голоса шли из рядов „стариков“, а не молодежи. Рабочий Д. Ленцов выпукло сгруппировал все то, что можно сказать против этого пуританизма. „Говорить о том, что возможность пролетарского театра отнимает у рабочих время, нужное им на служение общепролетарскому делу, бесцельно,—писал он.—В данном случае товарищи упускают из виду классификацию душевных склонностей людей вообще. Это ярко выражено в буржуазном обществе; точно так же и рабочий класс не чужд многообразия в своем стремлении. Но если бы, вопреки воле отдельных сознательных рабочих, мы постарались бы приобщить их к одному роду деятельности, хотя бы профессиональному движению, то из этого вышло бы больше плохих агитаторов, ораторов и организаторов“. Автора удивляли те, кто с легким сердцем предлагал рабочим пользоваться совершенствами буржуазного искусства, в то время как рабочий класс должен создать нечто свое в искусстве. „Рабочий театр должен быть классовым театром,—по его мнению,—способным откликаться на все запросы пролетарской души, создавать же нечто по образу и подобию буржуазии не следует“.

У рабочего уже свои симпатии и антипатии. Для него артист уже своего рода пропагандист, вестник той или иной морали, той или иной правды. „В буржуазных кругах говорят о том,—пишет рабочий,—что если „допустить“ везде рабочего, то он уничтожит всю культуру. Докажем же, что мы уже берем под свое покровительство все полезные рабочим так называемые культурные приобретения, так как у буржуазии уже не хватает сил работать в этом направлении, т. е. в области искусства“. Другой, характеризуя драматический

---

[1]) „Наше Печатное дело“, № 6—1914 г.

кружок в селе Вертеевке, напоминает, что по соседству с Вертеевкой есть село Ольшана, дающее заводам не одну сотню рабочих. Вот где, значит, надо дело делать. „Войдя в кружок полноправными членами,—доказывает автор,—и завоевавши в нем большинство, рабочие сумеют придать ему надлежащую демократическую окраску и сделать его первой ячейкой по пути организации рабочих в этой местности“.

Мы привели эти выдержки не для того, чтобы подчеркнуть тенденциозность рабочего. Искусство рабочее — искусство социальное. Но из того, что, по мнению рабочего, игра должна действовать на душу, воспитывать идейно-социально, не следует, что и здесь не в почете правда, красота, творческая фантазия.

Выдержки эти характеризуют взгляд, привившийся в рабочих кружках. Рабочая интеллигенция хватается за свои силы. Она еще слаба, неуверенна; это скорее еще артисты будущего, чем настоящего, и из сотен исполнителей лишь единицы внесут свой вклад в рабочее искусство. Но идейный подход налицо, а с идейным подходом не могут не притти и опытность, и те краски, которых требует служение красоте.

Перед рабочими встал вопрос о том, как противодействовать буржуазной пошлости. Ясно, ограничиться лишь разговорами о вреде мещанских влияний нельзя. Как бы ни были уместны разговоры, потушить жажду в собственном театре они не могут. Необходимо противопоставить окраинному балагану и кинематографу свое начинание, создать свой рабочий театр, вдохновителями, идейными руководителями которого были бы сами рабочие,—вот к чему склонялся рабочий-интеллигент в широком смысле слова.

Ведь театральное зрелище по силе впечатления занимает первое место. Перед глазами зрителя проходит жизнь с глубоко-интимной стороны. Не важно ли воспользоваться этим орудием! Ведь рабочий по своему положению личность действенная, склонная к драме, построенной на том, что есть в жизни динамичного.

IV.

Выдвинулись и практические затруднения. Обстоятельства затруднили работу по организации рабочего театра; ведь рабочие общества бедны и материальными средствами, и опытными работниками. И тогда явились сомнения другого рода.

Нельзя браться за дело неопытными руками,—заговорили приобщившиеся к искусству, но не желавшие, чтобы рабочее творчество вызывало улыбку снисхождения. По их мнению, ставить рабочий театр в идейном фабричном центре так, как он ставится в сотнях аналогичных попыток, возникающих стихийно, нельзя. Но какие же данные налицо, что в Петрограде или в Москве рабочие смогут оборудовать театр, достойный этого имени?

Помещения со всеми необходимыми приспособлениями у них нет, нет и декораций, которые могли бы создавать нужную иллюзию. Теперь, когда техника, театральное искусство стоит так высоко, можно ли что-либо сделать теми скудными средствами, которыми располагает рабочий!

Создать рабочую труппу легко, но для того, чтобы она сыграла раз или два, т. е. труппу любителей. Но работа артиста, как такового—работа тяжелая, ответственная, отнимающая много времени, и вот вопрос: как совместить служение искусству с рабочим станком?

Достаточно представить себя рабочим, членом рабочей труппы, который после двенадцатичасового рабочего дня должен учить роли, участвовать в репетициях и затем в спектакле, чтобы понять, какие образы и типы он может давать в невозможных для артиста условиях. Нет, творить в таких условиях нельзя; даже наиболее интеллигентные, передовые рабочие будут создавать в этой обстановке не то, что нужно рабочему классу.

Конечно, из среды рабочих очень скоро могут выдвинуться талантливые артисты, которым уже не для чего работать на

фабрике, и они бросят свою фабричную лямку и будут служить рабочему театру. Организуется та труппа постоянных артистов, которая одна и может поднять на высоту идею рабочего театра. Но не грозит ли опасность, что эти рабочие вовсе уйдут в среду артистов, сделаются профессиональными актерами, которые, в качестве таковых, оторвутся от рабочего класса и его рабочего театра?

Однако, эти соображения не смущали инициаторов рабочего театра. В деле важна прежде всего вера в свои силы,—отвечали они. Конечно, условия неблагоприятны для создания рабочего театра, но препятствия не столь велики и серьезны, чтобы они были непреодолимы. Рабочие общества средствами не богаты. Но и с материальной стороны особых препятствий нет. Ведь театр будет оплачиваться зрителем. Как ни низки будут цены, все же доход он должен давать. Что же касается условий, в которых протекает работа артиста, то порукой тому, что она не может не дать результатов, воля к творчеству. „Ведь мы уже имеем нечто в этом роде в области литературы. Тот из рабочих, кто привязан душою к искусству, не должен считаться с трудностью своих начинаний". Тот, кто сомневается в возможности совместить работу у станка с работой артиста, пусть посмотрит, как артист-рабочий на самом деле играет. Он убедится, что это тяжело, но осуществимо. „Не следует говорить о том, что игра неопытных артистов вызовет у зрителя в самых трагических местах только улыбку на устах. В этом еще надо разобраться: какого сорта зритель? Зритель, сознательно относящийся к игре артиста-рабочего, простит ему промахи и заполнит пробелы личным воображением".

Итак, нужно строить свой театр, со своим репертуаром, со своими чисто рабочими задачами. Пусть даже на Западе,—при большой общественной дифференциации, при высокой самодеятельности рабочих масс—рабочий театр остается в значительной степени мечтой, и рабочим приходится еще

пользоваться услугами буржуазных классов, прибегая к инициативе вышедшей из их среды, но сочувствующей пролетариату интеллигенции. Рабочего-интеллигента России это не остановит. Он знает и то, что творчество требует обеспеченности, материальной сытости, культуры; что театр невозможен без помещений, декораций, технической помощи со стороны, но... создал же он свою газету? Почему бы ему не создать свой театр? Его, во всяком случае, легче поставить, чем рабочую прессу.

И вот мы видим дорожку к рабочему театру, и весьма утоптанную. Это, в самом деле, „крепость" рабочего искусства, в которой, повидимому, рабочий-самоучка наиболее устойчив в своих исканиях, наиболее предприимчив в изыскании средств для применения своих творческих сил.

Самое беглое ознакомление с дружной работой артистических групп убеждает, что идея рабочего театра уже на верном пути.

V.

В Петрограде первое время функционировали случайные рабочие драматические кружки: кружек культурно-просветительного общества имени М. М. Стасюлевича, труппа, выступавшая в театре на Большой Охте, и т. д. С течением времени рабочие труппы все росли в числе.

В обществе „Знание-Свет" образовалось группа любителей драматического искусства; за пять месяцев было поставлено семь спектаклей с общим числом зрителей в 1.874 человека. На некоторые спектакли не хватало мест. Образовались рабочие труппы при обществе „Образование", за Московской заставой, при народном доме гр. Паниной, и девять рабочих кооперативов приняло под свое покровительство рабочие кружки. Кружок „Искусство и Жизнь" в короткое время поставил пять спектаклей.

Образовался на Васильевском острове драматический кружок, который в течение года поставил ряд спектаклей в

зале фон-Дервиза. Массу трудов пришлось затратить на создание этих спектаклей, но сначала они проходили как-то не вполне удачно. Не было опыта, не было хорошего руководителя. В 1913 г. члены кружка уже принялись за работу энергичнее. Опыт и неудачи прошлого года многому научили. Прежде всего был приглашен для руководства кружком артист общедоступного театра и опытный режиссер П. Сазонов. Вся труппа была реорганизована, выработан репертуар, и после полутораместячной подготовки был поставлен первый спектакль в доме просветительных учреждений—„На бойком месте" Островского и „От ней все качества" Толстого. Спектакли показали, что при известной работе со стороны как актеров, так и режиссера, и рабочие могли блеснуть своими достижениями.

Быстро разростаясь все шире и шире, кружки так же быстро прекращали свое существование после постановки ряда пьес. И вот, по почину группы членов разных профессиональных и культурно-просветительных обществ, создался литературно-артистический центр, поставивший своей целью объединение и укрепление отдельных театральных начинаний. Тогда дело подвинулось вперед, став на ноги.

Не менее многочисленны были драматические кружки, пробовавшие свои силы на окраинных подмостках Москвы. Они самостоятельно разучивали пьесы. Хотя в Москве артистического центра не было, но делу пришла на помощь Секция содействия устройству деревенских и фабричных театров, в которой были представлены рабочие организации [1]).

Секция создала комиссию по устройству „Рабочего Театра" в Москве. Исходя из назревшей потребности рабочих масс в художественном развлечении, а также желая дать возможность проявить себя артистическим талантам из рабочей среды, комиссия изыскивала средства для образования фонда путем:

[1]) См. „Отчеты о деятельности Секции" за 1913 и 1914 гг. Москва.

а) устройства спектаклей, музыкально-драматических вечеров, концертов, лекций; б) получения пожертвований и пособий; разрабатывала проекты рабочего театра и способ оборудования его; приобретала для рабочего театра декорации и другие принадлежности сцены; составляла списки рабочих, окончивших занятия по драматическому искусству на случай их желания быть артистами рабочего театра.

В 1913 г. комиссия образовала несколько групп по специальным вопросам театра, а именно декоративную, по бутафории и реквизиту, по гриму, по разработке проекта рабочего театра и репертуарную. Группы поставили своей целью изучение намеченных ими специальностей. На ряду с этим комиссия организовала для своих членов хоровые занятия. Насколько успешны и полезны были занятия, ясно видно из того, что хор рабочих несколько раз выступал в „Каширской Старине". В 1914 г. много усилий было положено на организацию труппы из рабочих и дешевых спектаклей для рабочих города Москвы. Предложено было поставить силами рабочей комиссии драму Толстого „Власть тьмы". После четырехмесячной упорной и внимательной работы, под руководством Д. А. Толбузина и Д. Я. Соколова, пьеса была готова, и 10 мая 1914 г. рабочие увидели спектакль в декорациях В. Д. Поленова на сцене Учительского Дома Л. Н. Толстого, впервые исполняемый рабочими же силами. Большинство билетов было распределено через профессиональные союзы. В виду громадного успеха, спектакль был повторен, но и он не мог удовлетворить спроса на билеты, и было предположено поставить его еще раз. Кроме того „Власть тьмы" была сыграна для народных учителей, съехавшихся в Москву, и для крестьян села Марфино в имении графини Паниной.

Последний спектакль даже дал не малую материальную поддержку.

Комиссия пропагандировала через профессиональные союзы идею создания рабочего театра среди рабочих. Спектакль

„Власть тьмы", билеты на который распространялись профессиональными союзами, и был демонстрацией этой идеи. Но особой заслугой Секции была организация драматических курсов для рабочих, членов комиссии по устройству рабочего театра в Москве.

Организованы они были еще в 1912 г., и преподавателями курсов состояли артисты Художественного театра. Предметы занятий были дикция, декламация и беседы по литературе. Все учащиеся были разбиты преподавателями на несколько групп сообразно особенностям каждого. Были образованы 4 группы по декламации и 2 группы по дикции. Группы по дикции, в свою очередь, были разбиты на две сильных и на две слабых. Групп по декламации тоже было образовано четыре, но 8 человек рабочих не вошли ни в одну из этих групп. Беседы по литературе вел поэт Волькенштейн. Давши беглый обзор истории театра, он приступил к разбору пьес, придерживаясь метода студии Художественного театра. Были разобраны следующие пьесы: „Борис Годунов", „Ревизор", „Лес", „Гроза" и „Власть тьмы". Беседы носили непринужденный характер и проходили очень оживленно.

Д. Н. Босалыго в 3 урока разобрал рассказ Чехова „Егерь". Н. Н. Головановым прочитаны 3 лекции по истории искусств. В. И. Четыркина провела одну беседу по гриму.

Преподаватели отдавали свой труд бесплатно. Но артисты Художественного театра при всем желании не могли уделять много времени курсам. По независящим от них причинам приходилось отменять урок уже тогда, когда слушатели уже собрались. И все это не могло не отражаться на успехах рабочих.

Необходимо было реорганизовать курсы, и вот за это взялась Секция, когда с лета 1913 г. курсы перешли в ее ведение. Решено было организовать занятия, исходя из общей программы курсов. После предварительного испытания на сцене, был произведен отбор наиболее даровитых. Для них орга-

низованы были занятия: 1) по развитию выразительных средств путем упражнений, 2) по развитию вкуса путем экскурсий в музеи и на спектакли и 3) для обогащения теоретическими знаниями, при чем чисто лекционный метод преподавания был отвергнут.

Рабочие занимались в новых постановках. Состоялся ряд репетиций пьесы „Сам у себя под стражей“, где исполнителями были исключительно рабочие. Затем были поставлены „Власть тьмы“, „Шемякин суд“, „Злоумышленник“. Во всех их играли исключительно рабочие.

VI.

Мы говорили о полурабочих,—смешанного типа,—драматических кружках, имевших место в провинции. Это, однако, не значит, что и начинания, отмеченные духом рабочего подъема, идеями и чувствами столиц, не перекинулись за черту последних. Напротив, ряд фабричных центров провинции проводил уже ту идею рабочего театра, которая осуществлялась в Петрограде и Москве.

В Риге рабочие создали театр, ставший на твердую почву. Возник он вместе с сценическим обществом, состоявшим из 400 членов-рабочих (в том числе около 30 представителей рабочих обществ). Оно-то и содержало театр. Посетители театра—почти исключительно рабочие, и давал он три-четыре представления в неделю. Все рабочие организации поддерживали его субсидиями, абонементами, своим сочувствием. Насколько театр окреп, можно судить по тому, что он считался лучшим театром латышским, а прибыль 1913 г. составляла 4.000 рублей. Другие центры, конечно, прочностью своих трупп и кружков похвастать не могли, но идейной выдержанностью вполне.

Рабочие газеты, профессиональные органы печати пестрили отчетами о таких спектаклях, имевших место то в одном



Группа деятелей—рабочих Ленинградского Пролеткульта.

промышленном районе, то в другом. Даже промышленные села не составляли исключения. Напр., в селе Родниках, Костромской губ., на фабрике А. Красильщиковой с сыновьями существовал постоянный кружек любителей драматического искусства из рабочих. Такие же кружки организовались на Щербиновском руднике в Екатеринославской губернии, в селе Черемхове, в Пермской, Владимирской губ., на фабрике Вакулы и Саввы Морозовых в Орехове и т. д. Не надо забывать, что и над драматическими кружками висел тот же дамоклов меч, что над рабочей самодеятельностью вообще, так что сплошь и рядом они не заявляли о своем существовании в силу внешних условий. На том же Щербиновском руднике, в сущности, составились два драматических кружка: один—рабочих „высшего ранга", так сказать „белой кости", другой—кружок „черной кости", „хохлацкий". Фортуна по разному отнеслась к тому и к другому. Первый, благонадежной политической репутации, добился официальной регистрации и преспокойно существовал. Второй, от одного имени которого пахло беспокойством, влияния в сферах не имел и потерял всякую надежду добиться регистрации. Даже отдельных спектаклей ему не разрешали: то пьеса не подходила, то артисты. И чем желание проявить себя на сцене настойчивее, тем бесцеремоннее были преследования. В таком положении находился и драматический кружек Ярославской большой мануфактуры. В фабричном училище был большой зал с хорошей сценой. До 1905 г. в нем давались спектакли, устраивались чтения с туманными картинами, при чем исполнителями были служащие фабрики. В отместку за забастовку хозяева закрыли зал и больше не открывали.

Кто бывал в фабричном округе в заводском квартале в тот день, когда такой рабочий театрик празднует открытие, тот по одному внешнему впечатлению мог судить, насколько дело идет о предприятии идейном, связанном со всем строем рабочей общественности.

Вот история того, как возникает, как функционирует художественный кружек на фабрике—отчет московского музыкально-драматического Даниловского кружка совещанию представителей потребительных обществ Московской губернии, интересующихся кооперативным театром.

Возник кружек сценического искусства в марте 1912 г. при следующих обстоятельствах. В феврале этого года состоялся музыкально-литературный вечер для членов общества „Солидарность“. Много говорили хорошего, слышались разговоры на фабрике: „хорошо бы так почаще устраивать, да посерьезней бы чего“. И вот у группы родится мысль об организации музыкально-драматического кружка. Пригласив наиболее сознательных рабочих, она устраивает собрание; на нем—в присутствии 15 человек—один из инициаторов делает доклад о том, как нужен рабочий театр,—доступный по цене, серьезный по содержанию, — в духовных условиях жизни рабочих Даниловского района. Тут же избирается коллектив по организации кружка, и на следующем собрании уже предлагается ставить пьесу С. Белой „Безработные“. Пьеса одобрена собранием, собраны и деньги на покупку пьесы, и начинается переписка ролей, заучивание их рабочими-артистами, словом, подготовка к спектаклю.

Однако, не легко даниловцам, не знакомым с технической стороной сценического искусства, наладить дело без посторонней помощи; но помощь удается получить от голицынского музыкально-драматического кружка, и репетиции идут, заняв месяц времени. Особого труда стоило убедить работниц выступить на сцене. Одни не соглашались итти, плохо уяснив себе значение дела, другие ожидали флирта со стороны членов, третьим запретили родные. Тем не менее, женский персонал для исполнения женских ролей хоть с трудом, но нашелся. Так, не обращая внимания на усталость после работ, на тяжелые условия повседневной жизни, с первой репетиции до последней уже просиживают с 7 час. вечера до 2-х час.

утра. Иногда исполнителям прямо с репетиции приходится итти на фабрику, выслушивать крики мастера: „не дремать“.

27 мая,—день, когда в обществе „Солидарность“ единогласно было принято решение об организации музыкально-драматического кружка при обществе, по исходатайствовании надлежащего разрешения,—и был днем спектакля в учительском доме на М. Ордынке. Средства на спектакль были взяты у правления „Солидарность“, а после спектакля пополнены. Цены билетам были назначены от 25 коп., помещение снято за 75 руб. „Этот спектакль соединил нас еще крепче,—писали артисты. - В июне месяце нам уже было сделано предложение голицынским кружком поставить у них ту же пьесу, на что мы с удовольствием согласились и осуществили свое желание. Пьеса была сыграна еще с большим успехом, чем в учительском доме“.

9 июля был третий спектакль „Безработных“. Между тем, кружок рос. Вошло еще несколько человек. В кружке насчитывалось уже 22 мужчины и 8 женщин, так что „на каждую роль была даже дублерша“. Тогда было приступлено к разучиванию другой пьесы С. Белой „Крестьяне“. Для этого спектакля был приглашен уже платный режиссер, но пьеса прошла с меньшим успехом, чем „Безработные“. После „Крестьян“ даниловцы поставили пьесу Горького „На дне“; пьеса была разыграна в декабре месяце с таким успехом, что сбор с спектакля не только покрыл расход, но оказалась возможность отблагодарить режиссера двадцатью пятью рублями, а парики и грим были взяты из Художественного театра за десять рублей. В 1913 г. была поставлена пьеса „Непогребенные“, при чем перед началом спектакля Проппером была дана характеристика содержания пьесы вообще, каждой отдельной роли в частности.

Характерна настойчивость кружка. Даниловский кружек выбрал комиссию для выработки устава в июле 1912 г. Устав, выработанный комиссией и прочитанный на общем

собрании, был немедленно одобрен и препровожден в правление общества „Солидарность“ для просмотра и отсылки на регистрацию. Но регистрации этой, конечно, пришлось ждать года. Однако, рабочий кружок этим не смущался, а действовал самочинно.

VII.

Кружок рабочего сценического искусства не связан только внешним образом. По мере общения вырабатывалось и одно лицо. Воскресными днями, в целях пополнения знаний своих членов, артисты-рабочие делали экскурсии с опытными руководителями для ознакомления с общеобразовательными учреждениями; посещали диспуты, посвященные вопросам искусства, выступая активно от имени того или иного кружка; принимали участие в обсуждении докладов А. Н. Лепковской („К вопросу об организации занятий с группой рабочих“, „О программе развития выразительных средств“), Н. Н. Голованова („Программа беседообразовательного характера“) и Н. Ф. Аксагорского („Доклад о программе спектаклей“).

В 1912 г. ряд рабочих кружков, организовавшихся на Пресне, в Дорогомилове, в Даниловке, на Бутырках, в Замоскворечье, послали Горькому примерный репертуар, выработанный на два года, с просьбой высказать свой взгляд на идею рабочего театра. Горький не заставил себя ждать. Приводим его ответ полностью.

„Дорогие товарищи, — писал он, — благодарю вас за доброе отношение ко мне, — оно очень дорого для меня. Но я боюсь, что я не сумею оказать вам помощь в прекрасном и важном деле, затеянном вами. Репертуар вы и сами поставили довольно интересно, я только не понимаю, зачем понадобилась неудачная „Васса Железнова“? На отдельном листке я посылаю список пьес, которые, вероятно, понравятся вам и могут доставить серьезное наслаждение вашей публике. Это, пожалуй, и все, что я могу посоветовать вам. Но в деле есть другая сторона — его техника, и вот тут я очень бы рекомендовал вам войти в сношение с К. С. Станиславским, директором Художественного театра. Это славный человек, и, как я знаю, он давно мечтает о том, чтобы приблизиться к демократическому театру. Посылаю вам письмо на его имя, а вы с этим письмом идите к нему и разговаривайте о делах ваших, о чем найдете нужным поговорить. Он может дать вам неизмеримо больше, чем я, разных технических указаний и помочь вам материально — дать декорации, костюмы, бутафорию и пр., в чем вы, вероятно, нуждаетесь. Не подумайте однако, что я уклоняюсь от помощи вам; напротив, весьма прошу, в случае нужды, обращаться ко мне, может быть, я окажусь полезным. Желаю вам, дорогие товарищи, доброго здоровья и бодрости духа. Когда в людях, вместе с любовью к делу, есть чувство дружбы, дело пойдет хорошо“.

Это-то „чувство дружбы“ „вместе с любовью к делу“ и есть в рабочем кружке. В письме к Горькому наши артисты говорили, что рабочий театр — прежде всего борец с пошлостью. И, в самом деле, рабочим-артистам чужда та атмосфера, которая устанавливается у любителей привиллегированных классов. Достаточно взглянуть на самую работу, на то, как рабочий мастерит, клеит, режет, приколачивает кулисы, словом, готовит живой развивающийся спектакль, чтобы подумать: кому же, как не серым легионам, принадлежит этот Островский, этот Толстой, этот Горький?

Насколько связывает строителей рабочего театра одна театральная техника! Она требует таких напряженных и, главное, дружных усилий. Конечно, иные театральную технику „обходят“. Разыскали сарай, где можно устроить хотя бы небольшую сценку, устроили подмостки, коленкоровый занавес... И так бывает. Однако, тот не рабочий-артист, кто не мечтает о помещении со всеми техническими приспособлениями, со всеми декорациями, создающими иллюзию.

Я помню свои беседы с членами петроградских и московских трупп, как и впечатления от их усилий, чтобы спектакль был тщательно поставлен не только в смысле внутреннем, но и внешнем (декораций, световых эффектов и пр.). Они знали, что рабочий-зритель живет воображением, что то важное, что дает ему пьеса, она дает через зрительные впечатления; что сценическая техника это то, без чего их достижения не могут быть велики.

— Убогая обстановка расхолаживает, разбивает очарование игры,—говорили они,—мешает нашим художественным задачам. Без этих действительных средств на большое рассчитывать нельзя.

И вот—мы видим—работа артистов дружно устремлена в эту сторону. Когда и Комиссия содействия организации музыкально-драматических кружков при московском союзе потребительных обществ пошла им навстречу, то характерно, что и кружки, существовавшие при рабочих кооперативах, и кружки, вовсе не входившие в потребительные общества, прежде всего захлопотали о сценическом инвентаре; если же о пособии, то пособии на предмет этого последнего.

VIII.

Каковы же художественные вкусы „тех, чьи работают грубые руки“? Это видно и из репертуара, и из самой игры артистов рабочего театра. Это подражание старым навыкам и вкусам, но в то же время своя жизнь в настоящем смысле этого слова, из всех щелей которой глядит рабочая психология со всеми ее симпатиями и антипатиями. Разница эта так существенна, что не заметить ее нельзя.

В своей статье „Типы рабочего в литературе“ рабочий Ф. Калинин провел черту по отношению к литературе. По его мнению, интеллигент-литератор может думать за симпатичный ему рабочий класс, но чувствовать за него отнюдь не может. Поэтому „самого важного для себя“ в интеллигентской литературе рабочий не найдет, и только когда выдвинется писатель-рабочий, он будет и думать, и чувствовать за него.

Несомненно, не надо видеть черты там, где ее нет. Быть может, когда-нибудь молодое рабочее искусство принесет нам и свои приемы творчества. Теперь же можно говорить об этом теоретически. Художественные вкусы рабочей интеллигенции—в отличие от вкусов господствующих—иллюстрируют в данный момент отчасти выбор репертуара, отчасти настроение, связанное кровными узами с этим репертуаром. Не так давно, вслед за политическим подъемом 1905—06 гг., у нас выплыл вопрос о „быте“. Известно, как он был разрешен. „Быт“ был посрамлен в пользу эстетизма в чистом виде, с высоты которого мечта—чище факта, искусство—выше жизни. Свое отношение к быту... эстеты смешали с самим бытом, и из „тьмы низких истин“ стали искать выхода в „нас возвышающем обмане“. Ареной спора был именно театр. Так как казенные театры верны бытовым пьесам, то литературно-театральные комитеты были объявлены окаменелостями, и стала пролагать себе путь „творимая легенда“, которая тем хороша, что в ней нас нет. Еще не так давно Ф. К. Сологуб уверял, что, быть может, бытовой театр и не плох, но не ко времени он. Время наше, видите ли, такое, что присутствовать на представлении бытовых пьес „странно и дико“: „застойный быт умирает, корчась под неотвратимыми, карающими ударами судьбы, а театр все еще упорствует“ [1]). Конечно, мнение Ф. К. Сологуба не есть мнение общественное, но все-таки это отвращение к быту характерно для влиятельных слоев. Ничего подобного—в среде рабочей интеллигенции. Сознательный рабочий не хуже Сологуба произносит слова покойного Белинского: „мы еще не решили вопроса о том, есть ли бог, а ты говоришь об обеде“!—Но покинуть жизнь

[1]) „Театр и Искусство“, № 45 за 1912 г.

ради сказки он не склонен. Напротив, он борется со всеми иллюзиями, которые, как водка, как нат-пинкертоновщина, отвлекают массу от действительности. Жестока правда, тускла и грязна фабричная обыденщина, но взор рабочего обращен к быту и только к быту. Вы скажете: внебытовое, бесконечно дальнее рабочему просто непонятно; Метерлинк или тот же Сологуб слишком сложны. Конечно, но не это отчуждает рабочего-интеллигента от „эстетов". Власть быта здесь слишком полна, чтобы строить еще сказочные вершины. Слишком самая жизнь не знает покоя, чтобы лелеять легенду о нем в фантазии. Здесь, до правды небесной, нужна вот сейчас, сию минуту, правда земная.

И рабочая сцена знает только пьесы бытовые. Основная идея литературно-художественного центра, возникшего в Петрограде, что „пьесы должны быть безусловно жизненны, близки и понятны рабочим", „что театр должен способствовать культурному самоопределению масс". Рабочий-артист должен прежде всего помнить среду, которой он служит, со всем ее своеобразием и многообразием, ибо лишь постольку он в праве быть жрецом пролетарской красоты, поскольку сам живет рабочими интересами, рабочей жизнью. Это вы слышите во всех кружках. И, действительно, прежде всего предпочтение отдается социальным пьесам, авторы которых бьются над проклятыми вопросами рабочего класса, крестьянства или смежного с ними мещанства. Такова, напр., пьеса „Безработные" Софьи Белой, дважды поставленная одною из рабочих трупп в Москве, „Перед восходом солнца" и „Ткачи" Гауптмана, поставленные в Петрограде. В Москве же рабочие Даниловского района поставили пьесу В. Евдокимова: „Непогребенные", посвященную жгучим вопросам трудового мещанства — об отношении отца к детям, мужа к жене, детей к родителям и т. д. В гор. Лухе, Костромской губ., шел „Раздор". Неоднократно шла „Власть тьмы" Толстого (в василеостровском театре фон-Дервиза). Любимый писатель, конечно—Горький. И в



Театральная Студия Ленинградского Пролеткульта.

Москве, и в Петрограде (ученики вечерних курсов гр. Паниной) ставились „Мещане“ и „На дне“.

При выборе и постановке пьес наши артисты отнюдь не замыкались в узкий круг, памятуя, что рабочим нужно знание жизни не только рабочей. Характерно лишь равнодушие к новинкам. Отчеты рабочих библиотек показывали, что наибольший спрос в рабочей среде, несомненно, на классиков. То же в области рабочего театра. Вот пьесы, которые ставились на-ряду с перечисленными: Гоголя „Ревизор“, Островского „Бедность не порок“, „Доходное место“, „Лес“, „На всякого мудреца довольно простоты“, Толстого „От ней все качества“, Чехова „Дядя Ваня» и т. д. Найденова „Дети Ванюшина“ точно случайно попали в этот убеленный сединами перечень. Конечно, это пристрастие к классикам отрадно.

Бытовая народная драма составляет основу рабочего репертуара, потому что она отвечает миру интересов и представлений, сложившихся в рабочем человеке. Будничная народная картина, расцвечения цветами мастерства, волнует его как зрителя, волнует и как актера близостью самой темы.

Правда, в репертуаре не все обстоит благополучно. Не следует ставить „Непогребенных“, пьесы Евдокимова. Из Островского выбирают не всегда лучшее. Например, в пьесе „Бедность не порок“, облюбованной рабочими, не мало славянофильской слащавости того времени. На это указывал в свое время рабочий-писатель И. Н. Кубиков. „Одноактная пьеса Л. Толстого „От ней все качества“, облюбованная рабочими-актерами,—писал он, – не только не блещет присущими этому мировому гению художественными достоинствами, но кроме того и в общественном смысле вещь весьма сомнительной ценности. Рабочий-прохожий, фигурирующий в этой пьесе, есть каррикатура на сознательных“.

Это говорит о невыдержанности репертуара... Но обратимся к игре наших артистов. Ведь Шопенгауер был прав, говоря: „превосходная музыкальная пьеса в очень посредственном,

лишь бы чистом и правильном исполнении, дает гораздо больше наслаждения, чем самое превосходное исполнение дурной композиции. Наоборот, плохое драматическое произведение, сыгранное выдающимися артистами, дает гораздо больше, чем самое превосходное, сыгранное бездарностями". Вот почему вопрос об исполнителях один из важнейших в рабочем театре.

IX.

Вот отзывы самих рабочих об одних из первых спектаклей. Тон благожелательно-сдержанный.

На Орудийном заводе рабочая студия Передвижного театра поставила Островского „Женитьбу Бальзаминова". „Надо сознаться, что Островский рабочим не дался. Бальзаминов и весь звериный быт, его окружающий, не вызвал в зрителе ужаса, а вызвал только смех. В этом величайшая опасность постановки таких вещей Островского в рабочем театре". В чем же причина неудачи?—спрашивает наш зритель. „Конечно, в том, что пьеса Островского в настоящий момент не созвучна душе исполнителей. Беспросветна тьма, изображенная автором, а с беспросветностью не мирятся юные души, органически ее не приемлют. Потому и не было возможности воплощения на сцене замысла Островского. Старание было большое, работа артистов, например, над созданием Белотеловой, этого заплывшего жиром животного, или самого Бальзаминова, для всякого очевидна, но работа не увенчалась успехом. Задача оказалась не по силам".

„Авдотьина жизнь", поставленная обществом „Наука и Жизнь" в доме просветительных учреждений по Обводному каналу, прошла уже лучше. Играли рабочие, члены общества, под режиссерством артиста Карина (из труппы П. П. Гайдебурова). „Спектакль в общем прошел довольно удачно,—пишет рабочий М. Е.—Нельзя не отметить, что выбор пьесы был неудачен. Здесь нет ни одного ярко очерченного типа, который звал бы к высоким целям и популяризировал идеи рабочего класса. Все лица, которые участвуют в пьесе „Авдотьина жизнь", по своей психологии и жизнепониманию резко отделяются от психологии рабочего и его идей. Несомненно, что для того, чтобы дать тип людей с психологией, несвойственной рабочему, войти вполне в роль, необходимо быть профессионалом артистом, а не выступающим еще в первый раз в жизни на подмостках сцены. Но все-таки Румянцев недурно справился с ролью купца-самодура, который решает все жизненные вопросы очень скоро и просто. Тюшина прекрасно вошла в роль сердечной и доброй, но забитой и стесненной мужем купчихи. Баранов недурно сыграл одну из главных—роль Картинкина, который все время думает о себе, пишет стихи. Сравнительно слабее были сыграны роли Герасимова, Васильковой и Авдотьи Изюмовой".

Третью пьесу—„Красный фонарь", водевиль „Я умер"—ставила труппа, под управлением рабочего Некрасова, в театральном зале Федоровой. „И то, и другое,—пишет печатник С—в,—сыграно довольно дружно и гладко. Конечно, особых притязаний этой труппе нельзя еще предъявить, если принять во внимание, что это еще пока ее первые шаги, что она в высшей степени ограничена в средствах, ограничена в выборе пьес, так как не все, что разрешается современному театру к постановке, разрешается ей; лишена еще системы и плана, словом, находится еще в первой стадии своего нарождения на рабочей улице. Но, тем не менее, уже теперь вырисовывается ряд ее привлекательных сторон. Особенно здесь характерно отношение зрителей к артистам и друг к другу. Здесь все—свои люди, люди одной и той же среды, одного и того же класса, одних и тех же вожделений и чаяний; и артист, и зритель—люди одного теста, одной семьи. Поэтому здесь и царит искренность и свобода. Ведь Михаил, который сегодня играет, вчера работал и завтра будет работать, со мной плечо о плечо работать, а мой сосед пришел со мной вместе из фаб-

рики... В этом выражается характернейшая черта рабочего театра—в отличие от всех других“.

Итак, „трудны первые шаги“. Рабочий-зритель—зритель-друг — пытается свалить недочеты артистов на пьесу, на внешние условия. Но проходит некоторое время, и вы уже видите радость удовлетворения. „Скоро будет и свой театр, и свои артисты и певцы“, „скоро будет своя рабочая драма“ — говорят уже те люди, которые вначале высказывались сдержанно, и похвалы их носят характер гордости своим делом. Вот, например, отзыв о „Горькой судьбине“ Писемского. „Откровенно говоря, игра артистов, их перевоплощение, создание живых образов, их психология и взаимоотношения были прямо поразительны, захватывающи. И это не одно мое только субъективное впечатление,—одинаковый „захват“ и увлечение переживали другие зрители. Все время чувствовались нервный подъем и невидимая связь между зрителями и артистами: невольно забывалось, что перед нами сцена, артисты. Таков же отзыв о „Мещанах“, о пьесе Гауптмана „Перед восходом солнца“. „Превосходно провел свою роль Поляков (ин. Гофман), великолепен Шалькин в роли старика Краузе. Если бы не усердная рука цензора, выбросившая монологи о взаимоотношении труда и капитала, то...“ и т. д.

X.

Отвечают эти отзывы действительности? В общем, отвечают. Нужно лишь сделать одну существенную оговорку.

Уже по самой игре вы знаете, из какой жизни взята пьеса: типы рабочих, крестьян, даже мещан удаются играющим, типы дворян, чиновников и т. п., наоборот, не удаются.

Когда вы читаете в отчете о спектакле, что исполнители правильно поняли задачи театра, что зрители достаточно оценили творцов рабочего театра, то знайте: речь идет о рабочей пьесе. Если отмечается, что были блестки дарования, но артисты срывались с общего тона, недостаточно ярко проявляли себя в действенных местах — значит, пьеса мещанская. Самую всестороннюю критику встречают исполнители ролей дворянских, интеллигентских и пр. Вот факты. В пьесе „Непогребенные“ особенно выделился рабочий Козлов в роли слесаря Теркина, честного и мыслящего, но еще неспособного противостоять старому мещанству, понявшего, что „босиком ходить легче“, но все еще продолжающего носить сапоги. Напротив, интеллигентная роль доктора Сергея Перепелкина, как и квартиронанимателя, не удалась. В пьесе Толстого „От ней все качества“ „настоящим талантом“ оказался рабочий Михеев, вдумчиво и с артистическим чувством обработавший свою роль мастерового-прохожего. Напротив, в изображении „дяди Вани“, Сони, доктора, жены профессора „были некоторые недостатки“. В „Мещанах“ не было „кичливого актерства водевильно-фарсовых любителей сценического искусства“, но зато и „большой художественности не было“. Еще труднее было пролетариям-исполнителям справляться с „дворянскими ролями“ „Свадьбы Кречинского“. Рабочий, игравший Расплюева (Смирнов), взял неестественный тон, которого, видимо, ему трудно было держаться. Не удался и Кречинский: не хватало рабочему Владимирову манер Кречинского. Не выделялись и женские роли. Зато исполнители горьковских героев („На дне“)—при всей сложности и трудности постановки—создали художественное целое; все были на своих местах, начиная с главных и кончая третьестепенными ролями.

В „Горькой судьбине“ „казалось, что мы сами же участники всей этой деревенской драмы, что там все наши знакомцы, родные... Так было сильно впечатление, такова была иллюзия от вдумчивой и проникновенной игры рабочих-артистов, — констатирует рецензент.

Для меня особенно было приятно встретить „своих старых знакомых“, которых я когда-то видел в „Мещанах“ Горького. Если раньше они не совсем „спелись“ между собой, „сыгрались“, то теперь у них замечалась и большая вы-

держка, зрелость и стройность игры: видна была длительная работа над своими артистическими дарованиями.

Перед глазами зрителей за весь вечер прошла масса удачных, художественно-законченных и исполненных сцен.

Великолепна сцена сплетни — болтовни соседки-молодухи с бабушкой: мирно болтают они в избе о всяких деревенских новостях и событиях, поджидая „питерца“—хозяина дома,—беседа тихая, деревенская, но уже в их словах чувствуется будущая гроза.

Еще великолепнее сцена болтовни пьяного „Никашки“; в рабочем-артисте большой комический талант. Он же затем прямо восхитительно провел сцену допроса пьянчужки-свидетеля. Зрители прямо „покатывались“ со смеху от его невзрачной фигуры—замухрышки, от его пьяной болтовни, брани, пьяных слез, но за всем тем скрывалась великая душевная боль крестьянина“.

Дают себя знать свой быт, своя психология. Бытовик односторонен, что не мешает ему быть идеалистом сцены. В связи с этим и стоит то настроение, с которым он подходит к ней. Еще в 1911 г., когда русская интеллигенция упала духом, посыпала голову пеплом, „точно Ф. М. Достоевскому экзамен по науке самоистязания сдала“, когда во всей стране навис туман пессимизма, Максим Горький отмечал, что в массе рождается идея, которая „духовно выпрямит ее“—идея активного отношения к жизни, к людям, к природе. „Мне чувствуется, что непосредственно из самой массы русского народа—писал он—возникает к жизни новый тип человека; это—человек, бодрый духом“ [1]). И, в самом деле, в то время как в верхах еще и сейчас чувствуется апатия, здесь уже „весело“, уже „протянуты к творческой работе руки“. Здесь, уже вновь верят в будущее, и рабочая сцена—яркая иллюстрация этого.

[1]) М. Горький. О писателях-самоучках („Современный Мир“, № 2 за 1911 г.).

Плохо ли, хорошо ли играют рабочие, достаточны или недостаточны средства, находящиеся в их распоряжении, истеричных, жалких нытиков вы здесь не услышите. Сцена и зал болеют одними муками, живут одними образами. Рецензенты отмечают, что артистам „необходимо побольше долгой и вдумчивой работы“ („Мещане“ в новом зале на Петроградской стороне), побольше режиссерской школы, что у них неудачен грим („Дитятко“, „Теща в дом—все вверх дном“, „Три врача и одно пятнышко“ в театре на Большой Охте), но морального упрека—ни одного. Нет спектакля, отличительными свойствами которого не были бы внутренняя теплота, задушевность, бодрость. Даже „Ревизор“, прочитанный любителями по ролям в помещении общества женской взаимопомощи, возбуждал энтузиазм. Нужно было видеть—говорили очевидцы,—как оживленно проходило чтение, несмотря на то, что исполнение оставляло желать многого, с каким „участием“ следили слушатели за ходом пьесы в продолжении двух с половиной часов, с небольшим перерывом.

XI.

В рабочем, после того как он сделал свои первые шаги, наметился раскол. Наметился он уже в основной ячейке, труппе рабочих-артистов, сорганизовавшейся при доме просветительных учреждений и работавшей под руководством артиста театра Гайдебурова—П. П. Сазонова.

Несмотря на то, что труппа, в общем, дружно поставила ряд спектаклей („Женитьбу“ Гоголя, „Грех да беда на кого не живет“ Островского, „Встреча“ Горького и пр.), в самом составе ее сказалась „недоговоренность“, „взаимное непонимание друг друга“, и, в конце концов, образовались партии: одна,—под руководством Сазонова—„определила себя сторонницей чистого бестенденциозного искусства, внеклассового, вторая, видевшая в искусстве проявление реальной жизни,

влияние классового господства, установившего свои взгляды на все в жизни, в том числе и на искусство".

Долгое время это расхождение не принимало принципиального характера, но поводы к разногласиям давали себя знать, так как большинство именно придерживалось „чистого" искусства, меньшинство же было против. Наконец, меньшинство, почувствовав, что оно „морально отвечать перед зрителями" за „уклонение большинства труппы от правильных путей" не может, заявило, что, если труппа не желает осуществлять принципы рабочего театра, то должна отказаться от своего названия, ибо, создавая, „внеклассовое" искусство, она ничем не будет отличаться от сотни других действующих в Петрограде трупп по содержанию. Фактом, толкнувшим к резкой постановке вопроса, послужило поручение З. А. Венгеровой, „сторроннице определенной политической линии", перед исполнением пьесы Гауптмана сказать вступительное слово о социалисте-писателе, а „биржевочному писателю Арабажину"—вместо лектора, стоящего на классовой точке зрения—о Салтыкове-Щедрине.

Отколовшиеся решили продолжать свою деятельность самостоятельно, полагая, что их взгляды и деятельность именно отвечают рабочим идеалам, и симпатии рабочих масс будут на их стороне, а не на стороне „последователей господина Сазонова".

Это был раскол, которого, судя по дебатам, имевшим место в среде рабочей интеллигенции до рабочего театра, можно было ожидать, и мы видим, как этот раскол в короткое время вырос в явление всероссийского масштаба на фоне молодой рабочей общественности.

Обозначались два течения. Одно отстаивало художественную сущность рабочего театра. Социальные задачи должны и будут осуществляться в нем,—согласно этому взгляду—постольку, поскольку они осуществляются в подлинном искусстве, отражая в своих формах психику социальных групп, их



Инсценировка Уитмена: „Европа" в Ленинградском Пролеткульте.

настроения, духовные особенности, идеалы рабочей солидарности. Но прежде всего художественные принципы, вне которых нет искусства, ибо искусство знает свои законы. Если они, актеры, хотят, чтобы зритель вместе с ними переживал те образы, тот творческий процесс, который дает автор, то секрет влияния в этих законах искусства, как искусства.

Второе течение не отрицало, что направление должно быть не в голове, а в сердце, что искусство есть искусство, но все же видело в театре орудие социальной пропаганды прежде всего. „Предвзятое мнение об искусстве,—писал рабочий Д. Ленцов—что оно-де выше классовых подразделений для марксистов,—не может иметь своего значения. Не отрицая в основе идею искусства—служить одинаково всем людям, мы не можем согласиться с тем, чтобы в современном обществе произведения художников были чужды классовых воззрений. Нет еще такого гения, который бы освободился от влияния окружающей обстановки и, как некий дух парил бы над миром, не прикасаясь ни к чему земному и в то же время с бесстрастной объективностью отражал бы в своих произведениях жизнь. Рабочий театр должен быть классовым театром, способным откликаться на все запросы пролетарской души, создавать же нечто по образу и подобию буржуазии не следует“.

В известной степени это было недоразумение; тем не менее, продолжая расти, расхождение деятелей рабочего театра вылилось в явление, которое не может обойти молчанием ни его друг, ни его враг.

XII.

Итак, зарождающаяся демократизация искусства захватила и интеллигентов, и рабочих, но в большинстве своих начинаний рабочие обходились, по словам отчетов, „без всякой помощи интеллигенции“. И глядя, как в головокружительной смене печальных и светлых явлений русской фабрики вырастал этот островок, рождалась творческая совесть, нельзя не

подумать: в хорошее время мы живем. Рабочий-артист требует себе признания, рабочий-художник требует к себе внимания... Все живое, все человеческое поднимало дух, и настроение это било через край так, что рабочие деятели высказывали опасения, как бы рабочим-артистам аплодисменты не вскружили молодые головы вместо того, чтобы призвать к настоящей работе по осуществлению рабочего театра... Но жизнерадостность всегда залог успеха, даже тогда, когда ее избыток. И рабочая жизнерадостность, разумеется, лишь свидетельство того, что рабочий-артист понимал свои задачи, свое дело, лишь ручательство за то, что рабочий театр должен развиваться.

Говорят, признак успеха какого-нибудь дела, когда сильные мира сего начинают подходить к нему со своими целями. Если это так, то гг. предприниматели это подтверждали. Так, в Большом Токмаке, Таврической губернии, фабриканты вдруг пристрастились к музыке, считая своих рабочих „любителями музыки“. Сначала рабочие заявили, что они—вовсе не любители музыки, так как г. Клейнер, напр., решил, что для такого благоприятного предприятия, как музыка, нужно обложить рабочих рублевым взносом. Но вот нашелся „соловей“, который „начал петь рабочим, что вот-мол эта музыка не простая: в ней участвует сам г. Клейнер, все мастера состоят членами музыкального общества“, и рабочие наперебой потаскали свои кровные рублики. Музыкальное общество сорганизовалось. Тут, однако, оказалось, что музыкальная затея имела не музыкальную цель... На Щербиновском руднике использован был рабочий театр, как средство пропаганды не рабочей морали. И если здесь не место решать, чего достигали гг. Клейнеры: того ли, чего желают, или того, чего не желают, то факт сам говорит за себя. Помните, с какой гордостью в 1888 г., цитируя приветственный адрес рабочих [1]), Глеб Успенский

[1]) „Русская Мысль“, 1888 г., № 3.

указывал на „массы грядущего читателя“! Теперь же приходилось указывать дорогу рабочему-артисту, рабочему-зрителю.

Пусть пропасть между массой и национальным гением до сих пор велика. Пусть стихиен, до сих пор стихиен коллективный дух ее. Но, взбудораженный временем, одолеваемый новыми мыслями, новыми чувствами, массовик не мог уже не чувствовать своего эстетического существа. Если прежде театр отвлекал рабочего от улицы, то теперь он—источник творческой радости рабочего, новый мир, открывающий перспективы его рабочему взору.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ТЕАТР ПО-РЕВОЛЮЦИОННЫЙ

I.

Русская революция—с первых дней своих—отмечена интересом к театру. Заработала как-то вдруг масса фабричных театров, и новый зритель, с необычными для больших театров запросами, какой-то свежей социальной силы заполонил и эти театры.

Так было во все революции. В эпоху великой французской парижские театры ломились от желающих попасть в них, а вслед за Парижем „сходила с ума“ и провинция. Громко, властно заявлял о себе зритель-массовик, дверь театра открывалась перед ним, и две стихии—стихия театра и стихия народной жизни—сливались хаотично, но властно. Этого требовала жизнь.

Рабочий особенно проявлял эту тягу: существо театра оказалось в созвучии с тем, что наполняло рабочего, с его настроениями, с его переживаниями. Чем это объяснить? Тем, что природа театра в действии, в движении, в динамике: это и делало его движущим нервом пролетариата, наиболее активного, наиболее революционного элемента общества.

Борьбу со старым режимом, по преимуществу, нес у нас рабочий. Теперь его тянуло в театр. Что бы на сцене ни шло— трагедия, драма или комедия—это будет нечто действенное, то, что так близко его душе, побывавшей в пламени борьбы.

Пьеса не будет говорить об эксплоатации рабочих. Напротив, революционных пьес (даже пьес, возбуждающих революционный дух) у нас мало. Наш репертуар проходил ведь не одну, а ряд цензур. Но вот поднялся занавес, и—что бы ни представляла сцена,—зритель,—нетерпеливый, нервный, по

новому вошедший в театр, — вкладывает в нее свое. Ему нужно в зрелище почерпнуть отклик своим чувствам, своим планам, и он находит их, ибо театр—искусство живого действия. Где нет столкновения сил и интересов, там нет и театра....

Вся городская беднота устремилась в театр. Первым делом, казалось бы, должны были расцвесть драматические труппы, еще до войны формулировавшие идею рабочего театра. Пробудить таящиеся в рабочем квартале силы, вызвать их к творческой работе, создать своего актера, свою технику, свой репертуар, свое устройство сцены... более благоприятного момента, казалось бы, не могло быть. Однако, началось иное.

Переворот совпал с последним фазисом войны, когда ряд мобилизаций увел на фронт значительную часть рабочего авангарда. Состав фабричных центров изменился до неузнаваемости. Едва ли ошибемся, если скажем, что он на три четверти состоял уже из пришлых элементов,—швейцаров, лавочников, крестьян и идейно, и психологически далеких от пролетариата. Разумеется, не все было уведено на фронт. И в Петрограде, и в Москве оставался запас сил,—об этом говорит самая обстановка, в которой пал старый режим, — но этот запас сил ушел в организационную работу. Ведь переворот произошел неожиданно. За несколько дней до событий никто не мог бы их предсказать с конкретной уверенностью. Но чем неожиданнее был их размах, тем шире захватил он все, что было передового в рабочем классе. Рабочая интеллигенция ушла в организацию движения, а вместе с ней и те элементы, которыми питался рабочий театр, не могли противустоять духу времени.

И вот—видим мы—структура рабочих драматических кружков меняется. Рабочий-интеллигент отливает от них временно, а вместо с тем первоначальный их характер теряется. Начинают верховодить мещане, и выступают на сцену шаблон, внешние эффекты; сознательный рабочий-актер не выявляет свое лицо.



Ленинградский Пролеткульт. Инсценировка Уитмена: „Европа“. Декорации.

II.

Разумеется, драматические кружки, рождавшиеся чуть не при каждой фабрике, при каждом заводе, даже лишенные идейных сил, не могли не выявлять волю к творчеству. Но именно потому, что рабочей интеллигенции было не до них, их подстерегало то, что—по верному указанию В. Смышляева в его докладе театральной секции второй общегородской конференции культурно-просветительных организаций—„разлагало нежные ростки нового искусства".

Они хватались за первого попавшегося сценического деятеля, который и начинал ими руководить. „И вот тут-то и гибнет их огонь творческих желаний, ибо в большинстве случаев к ним попадали актеры-неудачники, не получившие ангажемента на актерской бирже, попавшие на провинциальную сцену недоучившиеся гимназисты. Эти руководители с искусством театра ничего общего не имели, эти безработные дилетанты, дорожа часто хорошим заработком, прививали рабочим самого шаблонного вида ремесло театрального представления" [1]).

В рабочем театре Выборгской стороны артисты завтракают,—рассказывает наблюдатель.—Один из них, закусывая селедкой, встает, кланяется со счастливой улыбкой. „Кто я? Я Гамлет". И так всюду теперь: на бесчисленных сценах родятся бесчисленные герои: граф-преступник, казак из Запорожской Сечи, безымянный каторжанин и графиня Марфа. „Надо видеть отвратительную грязь наших фабричных кварталов, чтобы оценить свет этих маленьких самодельных театров, свет рамп, зажженных заревом большого пожара. Надо помнить опасность, в которой еще недавно находился класс трудящихся. Угрозу вырождения духовного и физического, непоправимого безобразия, без пола, без возраста, без юности,

---

[1]) „Горн." Издание Московского Пролеткульта. Книга пятая.— В. Смышляев. „Доклад в театральной секции 2-й Общегородской Конференции Культурно-Просветительных Организаций".

без красоты. Все „ненужное“ машине осуждено было погибнуть, ссохнуть в комок нищего и бесплодного тела, груду кривых костей и железных мускулов“. А тут радость свободной игры, радость воплощения какой-то иной высшей мысли. Шесть спектаклей проходит перед автором. Все же, однако... рабочие труппы „сейчас в опасности“.

Вот труппы Балтийского и Колпинского заводов. Репертуар их „всегда мелодраматический“: Шпажинский, Евдокимов, Белая и, в лучшем случае, Островский; представление не выходит за рамки любительского, хотя создались своеобразные рабочие артисты-профессионалы, играющие по десять, по пятнадцать лет. „Были ли среди рабочих артистов таланты? Конечно, да“,—пишет артистка Виктория Чекан, в течение ряда лет работавшая на этих заводах [1]). Но обстановка такова... Вот крупнейшее театрально-просветительное предприятие, созданное петроградскими рабочими. В распоряжении союза рабочих печатного дела большое здание; есть, очевидно, и средства, правда, небольшие; имеется и труппа артистов, желающих создать подлинный, настоящий свой театр. Наконец, что важнее всего, у этого театра есть зритель, какого, вероятно, не имеет ни один из лучших театров Петрограда.

Театр посещается рабочими прекрасно. Около шестисот мест заняты сплошь. Тишина в зале во время действия напряженная. Каждый жест, каждое слово, мимолетное движение лица—все это улавливается мгновенно, воспринимается и переживается интенсивно, и взволнованный шопот проносится по залу. Здесь зритель тесно связан со сценой,—это становится очевидным. Стоит лишь оглянуться вокруг, окинуть взглядом протянувшиеся к сцене шеи, жадно открытые глаза, напряженно улавливающие лица.

Актеры, увлеченные сочувствием зрителя, стараются изо всех сил, и великолепный жест вызывает неподдельное восхищение, шутливая реплика без труда вызывает смех, а слезы, обильно проливаемые на сцене, как и полагается в мелодраме, находят трогательный отклик. По сцене прогуливаются графы, маркизы и разные кавалеры в бархатных камзолах и пудреных париках,—парики сидят плохо, камзолы мешковаты, и граф говорит тоном сидельца из мелочной лавочки, но этого не видит простодушный и увлеченный зритель, ибо перед глазами его—человеческая история, новый мир, расширяющий горизонты познания жизни, какой-то новый опыт. И когда падает занавес, стены сотрясаются от неистовых аплодисментов, каких давно не слыхали стены наших интеллигентских театров и театриков.

Такие условия, казалось бы, благоприятствуют театру союза рабочих печатного дела, но дела его неблагополучны. Театр не имеет опытного, стоящего на высоте, руководителя. Какая пестрая мешанина уже его репертуар! Здесь „Зарево“ Карпова и „Евреи“ Чирикова, „Парижские нищие“ и „Дни нашей жизни“ Андреева, „Черные Вороны“ Протопопова и „Коварство и любовь“ Шиллера, „Кручина“ Шпажинского и „Поруганный“ Невежина или пьеса Островского. Дело не в отсутствии только вкуса, а и в том, что репертуар приспособляется к элементарным вкусам зрителя.

В чем же дело? „Ощущается недостаток интеллигентских сил“, и актеры уже не представляют себе — при ограниченности их художественного кругозора—творческого смысла рабочего театра. Предоставленный самому себе, рабочий-обыватель не имеет ни смелости, ни возможности придать своему начинанию размах, о котором, может быть, и мечтает. Он робко плетется по истоптанным тропинкам искусства, ожидая помощи от рабочих верхов, которым не до него [1]).

Заметно это и в других кружках.

---

[1]) „Грядущее“.—Пролетарский Художественно-Литературный Журнал. 1921 г. №№ 7—8.—Виктория Чекан. „О рабочем театре“.

[1]) „Новая Жизнь“ 1918 г. № 85.—„Рабочие театры.— Театр культурно-просветительной комиссии союза рабочих печатного дела“.

Вот кружок, третий раз приступающий к своему открытию. Первое было у Приморского вокзала летом. Тогда на этот театр возлагалось много надежд. В одной из вечерних газет даже было что-то в роде предостережения актерам-профессионалам: вот-мол на нас надвигается сила талантов из низов, берегитесь. Но прошла неделя-другая, и забыли об открытии этого театра... Долго спустя, как-то в середине зимы, шел в нем Островский „В чужом пиру похмелье". Была полная пустота в зрительном зале, неразбериха и неряшливость на сцене... Театр вскоре прекратил свое существование. Потом состоялось еще одно открытие в очень хорошем помещении. Но и на этот раз мещанство было налицо. Начать хотя бы с выбора пьесы для открытия: „Семья преступника"—мелодрама старого времени, трескучая, с пышно разработанной интригой и всеми традициями ложной театральности. Пьеса требует эффектной постановки. Конечно, эффектности кружок дать не мог, да и странно было бы предъявить к нему такие требования. Но на сцене царила „любительщина", которой надо бояться: крепкий тон, красивость поз и т. д. А вот последние постановки: „Московская бывальщина" Пазухина, „Любовные сюжеты или герой кинематографа" и, конечно, уныло-слезливая Софья Белая,—вечная „любимица публики". И при этом дивертисмент и танцы до двух часов ночи, все так, как это делается у мелких буржуа, у тех мещан, которые пристроились к фабричному станку, чтобы получить отсрочку от воинской повинности. И зрители уже не те, что у печатников. И в этом театре посетители—пролетарии, истосковавшиеся по зрелищу, усталые, жаждущие отдыха, как и актеры, организовавшие театр. Но к началу спектакля приходят 5 зрителей; ко второму акту это число увеличивается раз в пять, к третьему зал полон наполовину, а ко времени окончания спектакля становится тесновато. Начинается пляс, и веселятся, как умеют.

Бывает так, что в пьесе по всем падежам склоняется слово „пролетарий", но это не помогает. „В чем порок и уродство какого-нибудь Малого театра, столь ненавистного не только трудовому пролетариату, но еще более художественному пролетариату?—писала Ларисса Рейснер, побывавшая в ряде петроградских окраинных театров.—Ответ очень прост". Это подмостки, на которых образы и понятия общечеловеческие заменяются суженною идеологией одной группы, в данном случае группы много имущих. Как же понимает рабочий театр свою роль? „К сожалению, в некоторых случаях так же, как Малый. Там была посредственность в смокинге, которой старались угодить. Здесь посредственность в синей блузе, и это унижение искусства еще пытаются сделать чем то „классовым". А между тем, что может быть общего у социализма, этой религии свободного человека, с мещанскими развлечениями и самоуслаждениями какой бы то ни было черни? На афише читаем „Люди из железа и огня", „Трагедия о вечной борьбе капитала и пролетариата". Действие перенесено в жилище рабочего, на фабрику. Ряд бытовых подробностей, остроумно подмеченных, переносят зрителя в новую для него обстановку, тусклую и однообразную. Все герои пьесы—рабочие, и, слыша их разговоры, которые кажутся вычитанными из газеты, унылые вздохи „и зачем это война?" за бутылкой самодельной ханжи, кажется, что действительно сидишь где-то на сером дне жизни, бездеятельном и безобразном. И как все „правдоподобно"! Жена ушедшего на войну рабочего, красавица-Люба, идет на содержание к мастеру,—конечно, угнетателю и кровопийце. Благородный друг мстит за оскорбленного мужа, и все кончается убийством мастера, над трупом которого супруги примиряются. Аресту убийцы мешает разразившаяся революция. От чего же эта пьеса, „классовая" и „демократическая", так невыносимо пошла? Все в ней, „как у всех", герои списаны с натуры, есть даже какая-то идея, но нет главного, нет человеческой

души. Логика здесь такая: мастер должен быть убит не за то, что он купил для своего удовольствия живую женщину, но за то, что он мастер, т. е. „слуга капитала“, а его жертва—работница, т, е. „пролетарий“. При этом автор не замечает, что его „оскорбленная“ Люба, накрашенная и обвешанная побрякушками без всякой нужды, на глазах у мужа-калеки и его матери продающая себя, худшая мещанка и угнетательница, чем пресловутый мастер. Ее звериное сердце оправдывается какой-то, якобы „классовой“ борьбой, но простая человеческая совесть не может согласиться с этим судом, и не правым, и пристрастным. Нет, пролетарское искусство не в подобных маленьких и грязных трагедиях, которых одинаково много на социальных верхах и низах, и не в политической тенденции—залог его силы и творчества“.

Вот отзывы лиц, преданных идее рабочего театра, но они сходятся в одном: с уходом рабочей интеллигенции, в него вошли мещане и сообщили ему тот характер, какого он первоначально не имел. Нередко сами актеры тяготились этим, чувствуя, что делают не то и не так, как нужно. Но тут выступал на сцену пришлый „режиссер“. Недаром там, где кружок действовал без этой „режиссерской“ помощи, он носил характер более непосредственной и более серьезной работы. Не школу, не технические уменья приносил с собой „руководитель“, лишенный представлений об основных задачах театрального мастерства, а поверхностный, развращающий рабочего-актера диллетантизм.

III.

Понизил свою идейно-художественную структуру и рабочий театр провинции: ведь условия одни и те же. Воля к творчеству есть—вы это видите в фабричном центре по тому, как работают актеры, как наблюдают друг за другом, как страдают друг за друга, если роль не выучена, или сорвался

голос. Но лучшие силы перегружены работой, на смену им приходит „режиссер“, без вкуса, невежественный в театральном деле, может быть, исполненный доброй воли, но одной воли мало, и начинается „любительщина“.

Кружки возникали, все больше и больше захватывая фабрику, завод, прилавок, но втягивался в них отсталый элемент. Вот, что о них сообщала пресса. В Иваново-Вознесенске открылся рабочий театр. По словам „Рабочего края“, театром ставились фарсы: „Теща в дом—все вверх дном“, „Роковой браслет“, „Денщик виноват“. После спектаклей танцы. В Твери рабочий театр—театр тверской мануфактуры—ставил пьесу „На заре нового мира“. На сахарном заводе в Брянске рабочие ставили пьесу „Каин и Авель“. На Мальцевских заводах в селе Ивой ставили драму „Восставшие“. В Кронштадте ставились пьесы „Два брата“, а также „Красные и белые“. Во Владимире—„Смерть красноармейца“, в Боровичах—„Анархистка“, „Царская и красная казарма“, „Прием у губернатора и председателя Исполкома“. В Шуе шла драма „Волчьи зубы“, в Симбирске пьеса Белоцерковского „Бифштекс с кровью“, в Ижевске—„при большом стечении публики“—пьеса „Красная заря“, драматические сцены в четырех действиях, сочинение Боровского. В ряде других мест ставились „Сказка о царе речного государства“, четырехактная пьеса, сочинение Козлова, „Обездоленные“, „Воспитатель Флаксман“ и т. д. „Содержание этой пьесы,—рекомендовали артисты последнюю—борьба народного учителя, проникнутого новыми веяниями, новыми идеями в области воспитания, с миром людей в футлярах, закаменевших рутинеров. Содержание полно динамики и внутреннего действия“.

Какой-то новый репертуар осуществляла провинция. В то время как рабочий столиц ищет пьесы, в одно и то же время и высоко-художественной, и отвечающей ему по духу, провинция поставляла богатейший материал для театра. Что же это за драматургия? Что это за образцы, без которых не

обходится рабочая труппа провинции? Это — изделия частью интеллигентские, но большей частью драматургов-рабочих. Если это драма интеллигента, можно вперед сказать: она плоха и только плоха, как подделка под взгляды и настроения рабочего кружка, тенденциозная, но не художественная. Если же это произведение рабочего, оно—с литературной стороны неудачно; автор обнаруживает незнакомство с техникой письма, с теми требованиями, которые предъявляет автору театр. Но все же сюжет, хотя и не обработанный, остро подмеченный тип, завязка, развязка, бытовой материал... Если не в целом, то составными частями все это говорит о каком-то процессе, процессе создания репертуара, рабочего репертуара. Однако, это полуфабрикаты,—у авторов нет художественной культуры, которая нужна, чтобы писать пьесы. И поскольку они идут на провинциальной сцене, да еще в таком количестве, они — признак безвкусия, а не вкуса.

Нельзя сказать, чтобы это творчество не вызывало и одобрения. Напротив, не мало похвал находили мы в газетах. Вот, например, отзыв о „Красных и белых“. „Автор этой замечательной пьесы — Вермишев, недавно убитый на нашем петроградском фронте белогвардейцами“. В пьесе рисуется деревенское кулачество, показывается, как прорывается новая жизнь со всеми ее политическими проявлениями, ведущими к свету. Образы героического поколения настолько убедительны, что „приводят зрителя в экстаз. Несомненно, если бы даже самый бессознательный и яркий белогвардеец попал на эту пьесу, то он невольно понял бы всю мерзость и несостоятельность буржуазного строя“. Действующие лица, как говорится, схвачены с натуры. „Тут нет ни шаржа, ни сгущенных красок, а только одна действительность“. „О рабочем героическом театре можно сказать, что он умеет подбирать пьесы и умеет их ставить. Художественная постановка этой пьесы не оставляет желать ничего лучшего. Режиссер сумел воплотить в жизнь все мысли автора пьесы. Великолепный ансамбль,



Инсценировка Уитмена: „Европа“ в Ленинградском Пролеткульте.

сыгранность, костюмы, грим и воодушевленная игра исполнителей—все это дает истинный восторг". Еще в этом роде: Тверь. Малый пролетарский театр (б. Берговская фабрика) ставил „Бориса Годунова" Пушкина. „Чье-либо исполнение даже трудно выделять; только коллективным трудом, общей дружной товарищеской работой можно достичь таких результатов". Девятого января была поставлена пьеса Карпова „Возрождение", написанная в 1913 г. под впечатлением оживившегося после Ленского расстрела рабочего движения. Шуя. Артистами рабочего театра поставлена пьеса „Касатка". Играли удивительно художественно. Самара. В клубе военнопленных была поставлена трагедия Поливанова „Пролетарий". Рабочим-артистам роли героев пролетарского мира были как раз по плечу. Исполнение пьесы было „блестяще". Приходится только пожелать успехов рабочему театру и рабочему искусству. Орша. После длинного периода танцулек и пародий на искусство в талантливой постановке пьесы „Превосходный тесть" были ясно уловимы ростки истинного искусства. Была соблюдена стильность, чувствовалась проникновенность артистов, самая активная связь между исполнителями и зрителями. Весьегонск. Железнодорожными рабочими была поставлена пьеса „Великий вечер". Исполнение артистов „безукоризненно". Они постарались и провели пьесу с душой. Убранство и порядок образцовый, „как всегда, когда ставят спектакль рабочие". В клубе „Знамя" была поставлена драма „Под игом капитала". Написана она рабочим Александровского вагоно-строительного завода. Драма была разыграна самими рабочими. „В драме тонко выражены издевательства, глумления, угрозы, начиная от капиталиста-фабриканта, домовладельца, золотопогонника и, наконец, городового. Все они пьют рабочую кровь и за всякое слово протеста бросают в тюрьмы. На зрителей эта драма произвела такое сильное впечатление, что многие плакали, а в последнем действии рыдали".

Восторги можно увеличить в несколько раз. Но это местный патриотизм, отзывы местных органов печати, не ослабляющие того факта, что театр,—лишенный наиболее интеллигентных сил—и в провинции пошел по стопам любительства. Поскольку похвалы отвечают тому, что есть, это светлые искры среди хаоса. Основная же черта этого хаоса та, что мы видели в столице — любовь к мелодраме. Что бы ни шло в рабочем театрике, руководимым неудачником-режиссером, пришедшим за плату со стороны, мелодрама налицо. Это и есть показатель того, что рабочему-интеллигенту, тому, который с таким подъемом клал основание рабочему театру, было уже не до него.

У одного рабочего (Ив. Григорьев) даже вырвался вопль против мелодрамы. С давних пор в театральном мире, — по его словам,—показывали „хорошей публике драму, а публике сортом пониже—мелодраму. Если театр буржуазный и битком набит публикой, приехавшей на спектакль в автомобилях, для нее ставили „легкую комедию“, написанную „модным“ автором, а если театр посещала публика, приехавшая туда в трамвае—для нее ставились... „Две сиротки“ или „Семья преступника“. Теперь же в 1917 г. на окраинах расплодились театры специально для рабочих, где последних питают мелодрамами,— по всей вероятности, полагая, что насквозь фальшивая пьеса, рассчитанная на слабые нервы, может в „непритязательном“ рабочем вызвать сочувствие“. „Мы, рабочие, любим театр здоровой любовью, ценим его—писал Григорьев—и большинство из нас идет в театр не для того, чтобы видеть, как и тут, и там закатывают истерики. Как воробья на мякине, рабочего наших дней на мелодраме не поймаешь! Напрасно театры стали откапывать из пыльных архивов давно изъеденные молью времени „Цыганку Занду“ и „Сестру Терезу“. Господам актерам следовало бы и для нас, „простых рабочих“, ставить пьесы, для которых пришлось бы хорошенько потрудиться. И еще: теперь не время для мелодрам. В эти дни, когда горит

все прошлое России, развенчанное революцией, мы хотели бы видеть в театрах хотя бы слабый отсвет этого исторического пожара. Мы, как ни как, поработали для вас, господа актеры, поработайте и вы для нас“.

Это был вопль рабочего, сознавшего сущность театра. Но—увы! — Григорьев, того не сознавая, обращался не только к актеру-профессионалу, но и к актеру-пролетарию, теперь создававшему часть тех театров для рабочих, о которых Григорьев говорил. Одно дело—рабочий, прошедший стаж рабочих организаций и рабочего движения, другое дело — мещанин, в силу обстоятельств затянувшейся войны ставший на место его, положивший печать на рабочий театр и в качестве актера, выбирающего пьесу, и в качестве зрителя, требующего таковой по вкусу.

IV.

Когда собралась секция рабочего театра первой всероссийской конференции рабочих культурно-просветительных организаций, В. Керженцев, опиравшийся на свой опыт в центрах — Петрограде и Москве,—говорил: „Приходится вести борьбу с многочисленными драматическими кружками, в которых наблюдается желание сразу, ничему не учась, играть и ставить как можно больше новых пьес. Мы должны сознаться, что актера для пролетарского театра еще не существует, мы только ждем такого актера“ [1]). То же теми же словами говорил Вал. Смышляев,—практик Московского Пролеткульта— на второй общегородской конференции [2]). Виктория Чекан, близкая к рабочему театру в Петрограде, в свою очередь, писала: „рабочий артист пережил и переживает трагедию.

---

[1]) „Протокол первой всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительных организаций“. Под редакцией П. И. Лебедева-Полянского. Москва 1918 г.

[2]) В. Смышляев. „Доклад в театральной секции 2-й Общегородской конференции культурно-просветительных организаций“. „Горн“, книга пятая.

Если у рабочего театра было несколько первых ласточек — драматических пьес,—то театр болен отсутствием рабочих-артистов. И вопрос рабочего театра остается открытым. В чем рабочий театр?“ [1]).

Перед специалистами встал вопрос о сценическом мастерстве рабочих. Но не менее ясно это стало и рабочим, наполнявшим залы. „Надо бороться с легкомыслием и кустарничеством любительских рабочих кружков“, „со стремлением играть во что бы то ни стало, с увлечением буржуазным репертуаром“, надо „указать на необходимость овладения театральным исскусством“, „работа трудна и серьезна, но ее необходимо преодолеть“,—вот, что слышалось со всех сторон. Массовик стал перед своей неподготовленностью, отсутствием театральной школы, и раздались голоса о присылке инструкторов.

Но вопрос еще прежде совещаний разрешила сама жизнь, поставив на место кружковщины студию, студийную работу. Стали возникать студии и курсы, театральные школы для рабочих и, насколько это движение было стихийно, можно судить по тому, что желающих учиться оказалось больше, чем могли вместить школы.

Организации, бравшие на себя постановку студий, не проходили мимо попыток рабочих-любителей. Они ставили себе задачей именно из разбросанных по стране кружков и создавать первоначальный тип школы, и в центральные и районные студии начали вливаться силы, почти исключительно из кружков фабричных и заводских, и вот перед нами строительство,—та студийная подготовительная работа, которая на место кружка ставила революционный рабочий театр.

За полтора месяца в Москве организовалось 11 студий в разных районах города, вскоре к ним прибавилось еще шесть, но требования организовать студии не прекращались.

[1]) „Грядущее“ № 7-8—1921 г. Виктория Чекан. „О рабочем театре“.

Записывалось по 5—6 рабочих в день. В виду этого начато было разделение учащихся на две группы—старшую и младшую. Разделение производила экзаменационная комиссия. Занятия с младшими группами были направлены в сторону выработки внутреннего и внешнего актерского аппарата, старшие группы приступали к работе над отрывками, ролями и пьесами, знакомясь с теоретической частью. После того как студия разбивалась на две группы, прием в студию, в целях упорядочения работ, временно закрывался. Желающим вновь поступить раз в три месяца производился экзамен; до экзамена же они лишь вольнослушателями посещали студии.

Вот обстановка студий. В чудесном Игумновском особняке на большой Якиманке поместилась студия для рабочих замоскворецкого района. Студия объединила всю работу разрозненных рабочих кружков, существовавших при фабриках и заводах Замоскворечья. Руководитель студии артист Камерного театра Оленин объехал ряд фабрик и заводов Замоскворечья, призывая рабочих, любящих театральное искусство, итти в рабочую студию учиться. На этот призыв рабочие откликнулись, и на первом собрании студийцев присутствовало до 60 человек. В студии образовалась устойчивая группа в 20—25 рабочих-актеров, на которых и опирается вся работа студии. Занятия ведутся по последовательному плану. Знакомятся с элементарными предметами, как дикция, декламация, гармоническая гимнастика, сценическая импровизация, искусство грима, бутафория и пр. Затем переходят к исполнению отрывков из пьес. Наконец, как высшая ступень, подготовка целых пьес. Постепенность по душе рабочим, и студийцы признаются, что они шли в студию с целью сразу начать „играть“, но после месячной работы поняли, что надо начать с азбуки театрального искусства. Расположенная в огромном фруктовом саду, с вековыми аллеями, дача „Студенец“ отведена для Пресненской студии; временно занятия происходили в бывшем клубе левых социалистов-революционеров. Как сама дача, так

и временное помещение студии приспособлены для театральных постановок. Это двухъэтажное здание, в котором есть библиотека, читальня, театральный зал на 400 чел., фойе при нем и буфетная комната. Театр снабжен необходимыми декорациями, бутафорией и театральной библиотекой. Студия пользуется двумя комнатами, в одной из которых устроена сцена, в другой рояль. Это помещение студия удерживает за собой для учебных целей в дальнейшем. Записалось в студию 34 рабочих, а так как руководят артисты, которые вкладывают в дело свою душу, то между ними и молодежью студии установилась та связь, которая нужна для осмысленной работы.

В Басманной районной студии рабочих было мало; скоро численность их возросла, и образовались две группы: старшая и младшая; в первой 25 человек, во второй вдвое меньше. Бутырской студией руководит О. А. Эберман. Слушатели декламируют и разбирают художественные произведения; идут занятия и по пластике, по импровизации отдельных сценок, заданных руководительницей, параллельно с разучиванием сцен из „Недоросля“ Фон-Визина и „Разбойников“ Шиллера [1]).

Районная студия—первая ступень; она дает рабочему необходимые технические сведения, нужные для творчества. Второй ступенью является центральная, та творческая лаборатория, где производятся уже опыты и искания театральных форм. Ее студийцы, кроме работ по усвоению техники, уже приобщены к творческой работе. Здесь организованы бутафорская, декоративная, электротехническая, гримерная мастерские, где студийцы, в процессе возникновения определенных задач, изучают обстановочно-декоративную сторону театра. Здесь же введены занятия по общим вопросам: политической экономии, рабочему движению и развитию научного социализма, не говоря о беседах по театру.

---

[1]) „Горн“, книга первая. Издание Московского пролеткульта.

Ту же конструкцию видим и в Петрограде. Наряду с районными организована центральная студия, состоящая из 48 человек. Вначале она составилась из элементов смешанных, и часть студистов была, по соглашению с педагогическим персоналом, уволена. Остались лишь рабочие, желавшие выявить свое театральное дарование. В программу занятий входят: 1) постановка голоса и исправление речи; 2) художественное пение и декламация; 3) пластика и ритмическая гимнастика; 4) мелодрама и 5) класс сценических и режиссерских знаний. Кроме технической, студиец получает и идеологическую подготовку.

В провинции картина уже хаотичнее. В Туле есть центральная студия; в течение года дано 32 спектакля инструкторским составом, в качестве наглядных практических уроков по усвоению театральной техники. В виду того, что состав студийцев представлен рабочими, много игравшими в любительских спектаклях, а, следовательно, усвоившими все отрицательные стороны их, то в центре занятий—борьба с этой любительщиной. Усиленный рост рабочих кружков, являвшийся показателем пробуждения творческих сил пролетариата, и в провинции лег в основу студий. Но здесь борьба с теми, кто вместо того, чтобы вырабатывать из рабочего артиста, приучали его к плохому диллетантизму, к несерьезному отношению к делу, не так легка по той причине, что серьезные силы отсутствуют. Однако, рост студий безостановочен: в Киеве, Рыбинске, Воронеже, Твери, Смоленске, Гомеле, Могилеве—везде слушатели—„исключительно рабочие и их дети“; лишь „пролетарские элементы, имеющие тяготение к театру, обладающие данными для творчества“. Это может быть достигнуто лишь в фабричном центре. Большинство же мест, открывающих у себя студии, таковых не представляет, и состав студийцев, строго говоря, носит характер полупролетарский. Однако, как задание, чисто рабочий состав, без примеси интеллигенции, проводится неизменно во всех студиях.

V.

В студиях работа ведется лабораторно,—не только вширь, но и „вглубь“. Каковы же задачи, каковы методы работы?

Надо создать рабочий театр. Но идеи и чувства рабочего класса могут получить целостное отражение лишь тогда, если творцом его явится рабочий. Актер-профессионал, как бы талантлив он ни был, не в состоянии выполнить этой роли, как бы он идейно ни тяготел к интересам труда. Но артистов-рабочих (не говоря о деятелях рабочего театра) нет, их надо только создать, опираясь на пролетарские элементы. Должен быть поднят на высоту тот, который делал свои первые шаги в рабочих драматических театрах,—вот положение, из которого исходят деятели-рабочие (Федор Калинин, А. Маширов-Самобытник, П. Арский и др., ставшие во главе Пролеткультов, сосредоточивших в своих руках эту работу).

Но революция только начинается. Естественно, прежде всего необходимо овладеть техникой театра. „Выявление пролетарской идеологии, пролетарского искусства,—пишет Калинин, —может произойти только при серьезном овладении техникой искусства, а это требует напряженной работы и времени. Необходимость овладеть техникой и методами, достигнутыми человечеством после долгого и многообразного пути, завершенного буржуазным обществом, едва ли кто станет отрицать“ [1]). Напротив, рабочие-руководители ополчаются против тех взглядов (привившихся известным кругам рабочих), согласно которым техника—„буржуазный предрассудок“, и достаточно темперамента, чтобы добиться нужных результатов. Имея перед глазами пренебрежительное отношение к школе, какое прививали рабочим мелкие профессионалы в любительских кружках, Фед. Калинин, Маширов и др. подчеркивают теперь, что требования должны быть значительны:

[1]) „Пролетарская Культура“.—Ф. Калинин. „О профессионализме рабочих в искусстве“. № 7—8.


Артист Ленинградск. Пролеткульта.


Артист Ленинградск. Пролеткульта.

без серьезной упорной работы над техникой артиста не бывает; отвергать достижения техники, театральные системы значит-мол продолжать то любительство, на рельсы коего попал рабочий-актер.

Работа должна прежде всего свестись к тому, чтобы научить правильно и отчетливо говорить, разбираться в ритме стиха, в его построениях; поставить голос так, чтобы речь звучала громко и отчетливо, выработать свободу движений и подчинить мимический аппарат воле; научить при помощи красок, париков выдвигать характерные черты образа; при помощи простейших средств достигнуть декоративных заданий; разрешать сценические задачи. Словом, пройти предварительную школу, состоящую в работе актера над собой и над своей ролью,—вот первоначальное задание. Актер должен владеть своим вниманием и телом, т. е. развить в себе чувство правды, умение находить правильное сценическое самочувствие. Как слиться с ролью, как получить ключ к ней, найти самое ценное и нужное в ней—вот ряд сценических задач, чисто технического свойства, которые рабочий-актер должен методически разрешить, прежде чем вступить на путь оригинальных исканий. Это, по преимуществу, борьба со „штампом“, этой готовой формой для живого чувства, которая рождается так незаметно в таком большом количестве там, где нет школы, выучки. Это—выработка навыков, позволяющих актеру в каждую данную минуту овладеть творческим состоянием.

Так, московская студия первоначально знакомит рабочих „с культурой драматического искусства, которая, как накопленный опыт человечества, не была им доступна до сих пор, но которая является необходимой предпосылкой дальнейшей творческой работы. Первая цель—ознакомить рабочих-любителей с техникой драматического искусства“. И тоже в Петрограде: первые работы носят характер педагогический, а не творческий. В области творческой усвоен принцип развития

инициативы самих рабочих-артистов, и инструктора стали отмечать, что студийцы уже сами отказываются ставить пьесы с трех-четырех репетиций; чувствуют: нет творчества без длительной работы.

Для этой-то педагогической работы—обучения в техническом смысле этого слова—и только для этого должны быть использованы услуги специалистов, по плану строителей рабочих студий. Они понимают, что буржуазные актеры, без которых обойтись нельзя (кроме них, ведь иных специалистов театрального дела нет), что буржуазные актеры сообщат студийцу-рабочему свои навыки мышления и чувствования помимо даже сознания. Из этих соображений привлечена, главным образом, театральная молодежь, достаточно еще гибкая для того, чтобы не закоснеть в буржуазных традициях. Эта молодежь тяготеет, так или иначе, к революции. Пусть будут представлены все течения и направления,—говорят деятели рабочего искусства.—Важны не школы, их разделяющие; важно то, чтобы специалисты бережно относились к самовыявлению еще нащупывающего себя рабочего-студийца. „Основным материалом актерского творчества,—пишет в своей записке артист Художественного театра Вал. Смышляев, руководитель московской центральной студии—является запас его личных впечатлений от окружающей среды. Отсюда основным принципом художественности произведения является искренность художника. Всякая навязанная другими форма сковывает волю творца, вредит выявлению оригинальных художественных произведений. В школьной студийной работе мы пытаемся создать такие условия, при которых искренне выявленные впечатления учащегося в студиях были бы нашей главной задачей. И тут в первую очередь важен подбор инструкторских и преподавательских сил, которым бы были ближе интересы и чаяния пролетариата в исканиях путей к своему классовому театру“ [1]).

[1]) „Горн“. Книга пятая.—Издание Московского Пролеткульта. Вал. Смышляев. „Доклад в театральной секции 2-й Общегородской Конференции культурно-просветительных организаций“.

Таков педагогический подход. Но он ведется лишь по необходимости; центр же внимания это—творчество; ведь и сами рабочие рвутся к творческой работе. Техническая выучка—это обучение грамоте, открывающей возможность дальнейшей работы. И именно потому, что характер студии не подготовительно-педагогический, что это лаборатория исканий, в которой должен зародиться рабочий-актер, надо помнить твердо те общие задачи, в свете которых рабочий строит свой театр, как строит свою литературу, музыку, живопись.

VI.

Да, буржуазный театр держится техникой. Если они, актеры-рабочие, не достигнут той же степени технического совершенства, рабочему театру не побороть театр буржуазный. Однако, преувеличивать значение техники им, рабочим-интеллигентам, не приходится. Не при посредстве техники совершается революция театра, а при посредстве той театральной линии, которая связывает рабочего актера с его классом и его классовой борьбой.

В чем состоял основной дефект любителя, нередко бросавшего свой станок и делавшегося профессиональным актером? В тяготении к профессионалам, к среде, которая менее всего могла сообщить актеру-рабочему то, что для него наиболее существенно. Не мало талантов вышло из рабочих, попав в эту среду, чуждую пролетариату. Но они оторвались от него, восприняв чуждую психологию, и говорить о них, как о деятелях рабочего искусства, нельзя. Вот почему в студийной работе прежде всего—по мнению создателей ее—твердые основы классовой идеологии. Студиец должен не только учиться, но, учась, преодолевать старые пути, отжившее буржуазное искусство.

Этот взгляд ярко развивался Федором Калининым, одним из влиятельнейших лидеров рабочей группы [1]). Первые шаги

[1]) „Грядущее“. № 4—1920 г. — Федор Калинин. „О методах работы в Пролеткультах“.

студий его не удовлетворили, ибо работа велась больше вширь, чем вглубь. „Сознательными пролетариями так работа вестись не должна“, писал он: ни одной минуты не следует забывать, что каждый шаг должен быть связан с общими задачами. А в большинстве студий работа выливается пока в культурно-просветительную, как она велась когда-то. „Они строят студии, обучают простой обычной грамоте в области того или иного искусства, увлекаются формой буржуазных художников и употребляют все усилия, чтобы достигнуть этой формы. При этом нередко берется и материал чисто буржуазный. Время этому положить конец, засилье в Пролеткультах инструкторов-интеллигентов, пропитанных буржуазной культурой, служит отравой сознания пролетария“.

Калинин боится этой отравы. „Всеми силами нашей души мы должны освобождаться от разлагающего и тлетворного влияния буржуазного искусства. Человек инертен, с трудом освобождается от традиций и привычек, в особенности, когда изощренные представители буржуазного искусства обволакивают их приятным туманом грез и красотой ложных софизмов. Наш критический нож классового чутья необходимо подкупить неподкупной непримиримостью. Мы должны знать, что в самых ничтожных дозах буржуазное искусство крайне ядовито и разлагающе действует на нашу волю и чувство, но мы должны знать также и другое, что весьма искусным проводником буржуазного искусства является интеллигенция“. Ее „легенды“ могут „пьянить пролетария бездной ядовитого тумана и проникать в весьма тонких и еле уловимых формах во все поры его организма. Вот почему с такой беспощадностью, резкостью, необходимой жестокостью мы должны рассеять скопившиеся ядовитые испарения буржуазного тлетворного духа, в какие бы красивые формы он ни облекался“.

В поисках формы есть один путь: „через наше классовое содержание к форме“. Значит, как бы ни были привлекательны буржуазные формы, „для нас они непригодны“. Самым элементарным требованием к студии должно быть требование сознательной творческой работы. Каждая идея, над которой работает студиец, чтобы облечь ее в соответствующую форму, должна быть не только прочувствована, но и осознана до конца. Все, что хочет студиец выразить, он прежде всего при помощи своего сознания связывает с задачей своего класса. Он должен понять, в какой связи стоит то содержание, которое он хочет выразить, с переживаемым моментом, и тогда уже приступить к поискам формы, наиболее сильно выражающей его идею. „Защитники буржуазного искусства с этим согласиться не смогут, они сейчас же поднимут вой и в сотый раз будут с пафосом кричать о свободе искусства и говорить о нелепости предписаний в области искусства“, но старые приемы творчества уже вытесняются новыми приемами методичной рассчитанной работы. Творчество организуется лабораторным способом, из сферы случайной оно переносится в методически организованную и носит постоянный, непрерывный характер. „Правда, в этих студиях еще не проводится последовательно научная постановка творчества; в них, благодаря засилью интеллигенции и их индивидуалистических привычек, отживающая отрыжка дает себя еще чувствовать, но наша задача помочь этим родам“.

Итак, работа не должна начинаться без базы, заложенной в сознании студистов. С ростом обостренного классового чутья к выбору содержания будет расти и художественное развитие. Изображаемое ставится в связь с интересами класса, а когда это зерно осознано до конца, оно доводится до чувства и облекается его соками. Только при такой работе возможно завоевание искусства. „Мы знаем, что этот путь труден; он требует много работы и упорства, связан с методичностью и расчетом, но другого пути нет. Путь наименьшего сопротивления значительно легче, в особенности, когда он проходится под звуки интеллигентских сирен из буржуазии, но этот легкий путь не может привести к желанному результату. Мы

опять повторяем, для студийцев может быть только один путь—итти в поисках формы через свое классовое содержание. Никаких уступок врагам своего класса и меньше всего уступок в области искусства. Классовые противоречия в этой части идеологии наиболее затушеваны и скрыты. Вот поэтому в этой области наша работа и ее способы должны быть построены на строго-классовом методе и с непримиримой, упорной беспощадностью вскрывать таящийся яд буржуазной идеологии. В ответ на жужжание буржуазной интеллигенции об аполитичности и свободе искусства мы ответим: процесс работы и творчества никогда еще не были свободны от взглядов субъекта, выражающего это творчество, а взгляды не могут быть свободны от того общества, в котором живут".

Мы так обстоятельно изложили Федора Калинина не только потому, что положения, развитые в статье, легли в основу линии студийной работы, но и потому, что Ф. Калинин—рабочий, такой же, как и прочие деятели, возглавляющие Пролеткульты.

Рабочая интеллигенция выдвинула из своей среды людей, которые, без помощи интеллигенции, намечали линию своей работы. Мы это видим на съездах, где такую роль играет рабочий-интеллигент, видим на диспутах, где он сражается с таким ожесточением, видим и в литературе, где он выступает с рядом деловых, практически обоснованных положений.

Излагая же свои очерки, мы — в согласии с характером нашей темы—исходим из того, что говорят и пишут, строя свою работу, сами же рабочие.

VII.

Итак, от содержания к форме. Но, если так, и старая техника—ступень, которую надо лишь пройти. Должна выработаться и своя техника. Заимствуя буржуазные приемы, надо искать новых.

Где же лежат новые приемы? „Художник должен понять,—писал А. Маширов, руководитель Петроградского Пролеткульта,—что он является не просто жрецом искусства, но организатором коллективных переживаний масс; его задача посредством картинных обобщений укреплять психологическую мощь рабочего класса. Тогда и сам художник будет насыщен творческой энергией рабочих масс. Только при таком слиянии искусство найдет новые приемы в художественном творчестве, только тогда и искусство будет фактором воздействия на общественную психику масс" [1]). Это—пути коллективного художественного творчества. Творческая связь с массой—вот, что должно лежать в основе новой техники.

Намечая конкретно эти приемы, рабочая интеллигенция идет к ним путем опытов. На то это лаборатория исканий, чтобы, хотя и путем ошибок, но некоторые методы намечать, методы, отличные от ранее существовавших в драматических школах,—говорит руководитель московской центральной студии. „Мы пытаемся осуществить коллективное творчество, которое отнюдь не понимается нами, как массовое действо, а как процесс коллективной работы, где каждый член данного творческого коллектива являлся бы участником создания художественного произведения, хотя действовать будет только один индивид". В связи с этим усвоение студийцем театральной техники ведется в процессе творческой работы. Так, напр., студиец не вообще изучает, как делаются парики, а, взяв, делает парик, нужный ему для определенного образа; не вообще изучает костюм, а делает себе костюм, необходимый ему для выражения того образа, который творческий коллектив наметил в процессе своей работы. На этих работах студиец учится не просто технике, но дополняет то, что служит осу-

[1]) „Жизнь Искусства". 1921 г. № 807.—А. Маширов. „Искусство и психология масс".

ществлению коллективного замысла. Студийцу-рабочему важно выявить в сценическом образе именно свою массовую сущность. Поэтому весь коллектив, каковым является студия, и вместе с ней инструктор, особенно заботятся о самовыявлении еще неопытного актера-рабочего, и самовыявление это, во всей внешности, включая сюда и грим, и костюм, и декорации, исходит от внутреннего рисунка роли, от внутреннего содержания.

Уже самый дух студии есть дух коллектива, приспособленного для опытов коллективного творчества. Актер и режиссер, суфлер и рабочий сцены, гример и музыкант,—все это равноценные участники рабочего театра, и здесь—уже на студийной работе—рвутся традиции старого театра, напр., понятие режиссера, единолично руководящего всей пьесой. Из всех студий выделяется специальная коллегия, в которую входят и артист, и музыкант, и литератор, коллегия, которая привлекает к своей работе все силы студий. Мало того, каждый участник универсален, т. е. он должен, хотя бы частично, уметь выполнить работу других участников, создавать свой режиссерский план постановки, обдумать, может быть, набросать декорации и т. д. Это та углубленность, без которой коллективное творчество невозможно; план работы, выбор репертуара, самая постановка—все обсуждается всей студией, и никто не замыкается в своей специальности.

С точки зрения мастерства, центр работы — массовые „действия“, те, что пробуждают массовой инстинкт студийца и дают основу будущего массового театра, который уже не будет местом пассивного созерцания зрителя, а будет искусством многих и многих. И вестись должны они на глазах масс. „В критике и отношении пролетарских масс к творческому достижению студистов,—пишет Калинин,—студийцы будут шлифовать и проверять результаты своей работы. В противовес презрительному отношению буржуазных художников к суду толпы пролетарские носители искусства должны как



Артист Ленинградск. Пролеткульта.



Артист Ленинградск. Пролеткульта.

раз итти иным путем. Наша масса с ее однородными интересами не есть та толпа с разношерстными противоречивыми желаниями и интересами, перед которой выступал буржуазный художник. Правда, и наши художники не каждое суждение массы должны проводить в жизнь. Но мы всегда эти суждения обязаны понять, почему масса на определенное художественное выражение воздействовала так, а не иначе. Художник может сохранить свою независимость в способе выражения, но он должен принять во внимание суждение массы и не должен отказываться понять его" [1]).

Так, как вырабатывается новый прием, должен вырабатываться и репертуар студии. Репертуара, который отвечал бы классовым требованиям рабочей интеллигенции, нет,—это факт, не подлежащий сомнению; ведь она только выступает на сцену художественного строительства. Даже такая пьеса, как „Зори" Верхарна, столь отражающая настроение пролетариата, не является по своей конструкции тем, что может отвечать опыту массового творчества, ибо на первом плане в этой пьесе все-таки не масса, а герои, которых масса выдвигает в качестве своих вождей. Как же быть?

Пьес социального протеста не мало; от каждой революционной эпохи остались таковые. Родные по духу пролетариату, проникнутые психологией борьбы, бодрой верой в человечество, они могут быть использованы в качестве материала, который служит для упражнений, но лишь в качестве материала. „Делая опыты коллективного творчества,— рекомендует В. Керженцев, близко стоявший к студийной работе,—мы должны отрешиться от робкого пиэтета перед текстом пьесы. Мы будем брать его лишь за основу, как подходящий сюжет или благодарный материал, и в процессе работы станем подвергать его существенным изменениям и переделкам". Ход постановки автор намечал так. Кем-либо намечены две-три

[1]) „Грядущее", № 4—1920 г. Ф. Калинин. „О методах работы Пролеткульта".

пьесы. На собрании студий делается доклад об этих пьесах, читаются отрывки. К какой-нибудь намечается, наконец, тяготение. Тогда выбирается ячейка, и начинается изучение пьесы. Пишутся разборы пьес, намечается их толкование, делаются купюры. В процессе репетиций пьеса вновь подвергается переработке. Так, мало-по-малу, из усилий отдельных лиц и групп рождается пьеса в вполне готовом для представления виде. Чтобы эти попытки были более успешны, надо вырабатывать способность к импровизации; начав с импровизации мелких сцен, переходить к сложным с большим количеством участников, к созданию целых пьес [1]).

Импровизация, в массовом масштабе, должна завершать работу. Она даст то, чего не хватает рабочему-актеру—свой репертуар. Развивая фантазию, умение творить, в тесном единении с коллективом, она даст ту пьесу, которая не только по замыслу, но и по конструкции ответит рабочей психике, т. е. тем методам работы, которые ее в процессе своего применения и породили.

VIII.

Такова студия как со стороны подготовительно-педагогической, так и со стороны лабораторной. Однако, рисунок был бы не закончен, если бы мы не воспользовались документом, напечатанным в органе московского Пролеткульта. Это—опыт инсценировки стихотворения Верхарна „Восстание", которым артист Художественного театра В. Смышляев иллюстрирует методы работ московской центральной студии. Опыт этот столь интересен, что мы излагаем его—конечно, устами автора—со всеми деталями его рассказа [2]).

Как родилась самая идея постановки? Один из студийцев драматической студии городского района принес как-то на

[1]) „Пролетарская Культура", № 78.—В. Керженцев. „Коллективное творчество в театре".

[2]) „Горн". Книга 2—3. В. Смышляев. „Опыт инсценировки стихотворения Верхарна „Восстание".

урок сборник Верхарна, предложив инсценировать что-нибудь из последнего. Завязалась беседа об инсценировках вообще. Естественно, нужно было выбирать стихотворение сценичное, т. е. построенное на действии, и выбор остановился на „Восстании", как произведении, выражающем чувства массы, чувства толпы, строящей через разрушение старого новую радостную жизнь. Сейчас же все вместе прочли стихотворение; оно з а х в а т и л о всех, и всем захотелось играть. Это было то желание, которое является основой игры. И тотчас же перед студийцами встал вопрос: „что должен вынести зритель, какое его первое впечатление?" Хаос... хаос звуков, линий, движений; хаос, в котором и стоны умирающих, и экстаз творцов новой жизни—вот как наметилась картина первоначально.

Зрительный зал погружается во тьму. Откуда-то рождаются безформенные, ломающиеся звуки музыки, которые переходят в гимн. Занавес раздвигается, и зритель не может ничего еще различить. Какие-то потоки искр... Гул возбужденной, безформенной толпы, топот бегущих ног... Красные отблески пожаров... Но вот зритель начинает различать какие-то линии, трепещущие, изломанные линии... Смыкаются, расходятся группы людей, падают тела; вот кто-то вознесся над толпой и произносит речь... Откуда-то появляются враги... Борьба... И вся в искрах горящих зданий, вся опутанная призывом набата толпа медленно надвигается на зал. Занавес отделяет сцену от зрителей. Так вначале рисовалась картина инсценировки.

Теперь предстояло разработать текст, стоя на черте коллективной работы. Собирались все вместе, читали стихотворение, и каждый, кто хотел, принимал участие над текстом. В процессе работы текст сценария не раз менялся; не раз вносились все новые и новые поправки, но все это, исходя из живого чувства участвующих. Установив же текст, приступили к этюдам, состоящим из импровизаций на темы, близкие к теме стихотворения и в то же время близкие жиз-

ненным переживаниям участников-рабочих. Были тут и участники восстания 1905 г., и участники Октябрьской революции, и вот их-то воспоминания и сделались темами этюдов. На живых чувствах строилась инсценировка. Этюды, конечно, не были копией пережитого, не были фотографией действительности, но, согретые творческой фантазией, воспоминания из подлинной правды превращались в произведения искусства. Путем импровизаций были найдены и текст, и форма, и колорит инсценировки. Тогда наметились и роли, на которые выделились исполнители. Ведь и толпа состоит из отдельных ролей; ведь и в толпе есть и рабочие, и студенты, и обыватели, и каждый из них имеет свою жизнь, у каждого тот или иной характер.

И тут предстояла работа—наметить самим, кого бы каждый хотел играть. Тут были и рабочие разных профессий, и солдаты, и конторщики, и кухарки, и служащие телеграфа, и старики, и молодые, и люди активные, и люди, случайно попавшие в толпу, одним словом, то разнообразие индивидуальностей, которое можно наблюдать в любой толпе. Наметив же роли, нужно было каждому дать ряд действий. Тут-то и помог так называемый „метод сегодняшнего дня“, состоящий в том, что артист, приходя на репетицию, создает в своей фантазии весь сегодняшний день того лица, которое он играет. Каждый из студийцев проделал эту работу, даже записав свои мечтания. Вот, напр., фантазия играющего рабочего: „наступило утро; как всегда, поднялся в шесть часов утра; напившись чаю в трактире, отправился я на завод на работу. Мысли мои были далеко от действительности. Мне уже казалось, что наступило то время, когда рабочий не был вечно в подчинении у своего хозяина. Идя домой, я заметил, что на улицах народу было очень много“ и т. д. Вот фантазия солдата: „о дне восстания мне было известно от знакомого рабочего, который состоял членом партии. В день восстания я был назначен с двумя другими солдатами моей роты в караул—

охранять денежный ящик окружного штаба. Весь этот день мы волновались. Наконец, явилась смена, которая сообщила нам, что в городе неспокойно“ и т. д. В этих фантазиях, которых было свыше 100, все было, в сущности, похоже на правду; авторы переживали еще раз то, что ими было пережито. Но в то же время здесь закладывается фундамент роли. Так рядом фантазий внимание было направлено на созданное автором (и ими самими, вложившими в текст свое) коллективное я. Но того, что К. С. Станиславский называет „сквозным действием“, еще не найдено, студийцы продолжали работать и искать.

Важно было выразить не только личность, не только ее отношение к другим личностям, но и чувство толпы, чувство в массе, которое овладевает личностью в толпе. Массы должны быть трактованы, как массы. Как Рембрандт их трактует, как Бах и Бетховен трактуют массу. Деталь хороша сама по себе и на своем месте. Но масса не должна производить впечатления множеством деталей. Детали образуют массу лишь у тех, кто не улавливает ее единства, ее красоты. Вот, напр., „Юлий Цезарь“ в постановке Художественного театра. Здесь каждый играл себя, давая волю собственным крикам, а в конце первых двадцати представлений уже все издавали один и тот же крик. Каждый имел свою роль; но после двадцати вечеров она заменялась наиболее эффектной ролью.

Студийцы подходили к своей задаче от сознания особого состояния личности в толпе; от того чувства, когда каждого пронизывают особенные нити, связывающие его с коллективом. Наиболее яркое выражение подобных состояний вырисовывается в паническом чувстве. И вот, чтобы закрепить это чувство, проделывалось не мало этюдов-импровизаций и на эту тему. Одна такая импровизация особенно удавалась. Это этюд на тему „Пожар“. Вдруг начинает ощущаться запах дыма... Беспокойство... Кто-то бежит, в ужасе крича, что все здание в огне... И все начинает метаться по залу... Связь личности и толпы так

характерно проявляется в одном желании, связавшем всех: найти как можно скорее выход.

Далее, произнесение некоторых мест стихотворения несколькими лицами или даже всеми. Это отнюдь не было то, что называется многоголосой декламацией. Последняя есть только внешняя форма выражения коллективных чувств; здесь же пытались найти чувства, грандиозные, мощные чувства, познаваемые только в коллективе. Каждый связан друг с другом, плечо в плечо, слитые, как из железа — только так может читать коллектив, и каждый тогда чувствует, как его слово становится словом всех, его горло, исторгающее звук, горлом богатыря-коллектива. И не только в слове, но и в самом движении, в самом действии проявляется солидарность одного со всеми, какой-то ритм толпы: как будто ступает по земле нога не одного человека, как будто поднимается не одна рука, а тысяча рук, тысяча ног, двигающихся, как одна.

Вот место, где „смерть, машинально беря наприцел“ и т. д. Отступающая толпа, прижатая в угол градом несущих смерть пуль врагов своих, в отчаянном стремлении к победе, вдруг выпрямляется и смело, нога в ногу, отступает. Вот самый финал, когда вся толпа в едином чувстве творческого экстаза, как бы взлетая над зрительным залом, вся, как один человек, поднимает вверх руки, вооруженная палками, ломами и чем попало, застывает, вся крепкая, спаянная, уверенная в себе...

Это—согласный ритм, ритм, родившийся из хаоса. Согласный ритм рождается лишь тогда, когда толпа начинает сливаться в максимуме желаний помочь друг другу. Это уже ритм организованной толпы. Момент же восстания есть момент, если можно так выразится, аритмичный: в нем еще слишком крепки остатки прошлого; в нем еще так неясны элементы будущего. В момент восстания, т. е. ломки изжитых форм, определяемой законами социального развития, царит еще хаос. Вот почему первое впечатление от прочитанного стихотворения было впечатление хаоса. Вот почему это определение было первоначальной нитью наших студийцев. И это не давало права построить на ритме всю инсценировку, несмотря на ее ярко выраженный массовой характер. Это не было бы правдой. Но как в стихии есть намеки на будущее, так и моменты организующихся ритмов сказывались с самого начала.

Так, мало-по-малу, от репетиции к репетиции нащупывалась форма выявления действий и чувств масс на сцене. Все время работа шла от содержания данных для сценического воплощения задач; анализ был нужен во имя нового, своего, так сказать, синтеза.

Это — процесс работы в изображении руководителя московской студии. Как видим, в основе ее лежит система Станиславского; это первая теория театрального искусства, привлекшая к себе в такой степени внимание одаренных художественных натур. Но это лишь исходный пункт. Согласно ему, желание творящего художника есть основная база. Но желание художника в процессе его оформления неизбежно выявляет классовый интерес. Самое ценное в этой „Системе“ это то, что сущность театрального искусства есть оформление желаний. Но далее мы видим уже то, чего нет в школе Станиславского. Все рассчитано на то, чтобы дать исход художественному инстинкту массовика. Индивидуальность, ее маленькое я, сливается с массой; лишь на фоне последней выявляется ее ткань, и все технические достижения направлены в эту сторону. В этом смысле перед нами новый опыт. Очевидно, этот опыт — по крайней мере, в том виде, в каком излагает его нам артист Смышляев — захватывающего значения. Достаточно вчитаться в тот анализ, какой дает этот отчет, чтобы почувствовать, как далеко уходит опыт вглубь.

IX.

Через студию к театру.

Рабочий-актер, которого мы ждем,—по мере студийных достижений—уже выходит со своей психологией со своим темпе-

раментом из замкнутых стен студии. Он еще не искушен в своих исканиях, он еще учится, но он уже действует на массы, противопоставляет себя „нездоровому дыханию буржуазного театра“. Может ли рабочий-актер медлить со своими достижениями? Он мрачно смотрит на то наследие, которое досталось ему от прошлого, но в обстановке которого, за отсутствием чего-либо другого, приходится—после студийных опытов—выступать.

Кажется, исключение делают наши пролетарии для одного театра П. П. Гайдебурова, который им так памятен еще по до-революционным постановкам. „Руководители больших театров,—пишет наборщик Голоугольников—не могут понять, что духовные искания рабочей интеллигенции, так называемые проклятые вопросы, никогда не перестанут волновать рабочую интеллигенцию. И если мы возьмем все то, что дают петроградские театры, за исключением Мастерской Передвижного театра, то увидим, что рабочая интеллигенция ни один из них не может назвать своим театром. Совсем особое место занимает Мастерская Передвижного театра. Постановка „Зеленого шума“ есть для нас, пролетариев, лучшее из всего того, чем был отмечен юбилей Некрасова. Забыть постановку „Зеленого шума“ нельзя. И „похоронить“ Передвижной театр, лишить его аудитории, как это сделал А. В., это похоронить театр рабочей интеллигенции, оставив взамен его цирк и мелодраму“ [1]).

Это редкий в этом направлении отзыв. Вообще театры не удовлетворяют наших пролетариев; старое буржуазное искусство, по их мнению, все еще всеми способами борется в них за свое существование. Оно судоржно цепляется за своих представителей,—пишет рабочий, заведывающий театральным отделом петроградского Пролеткульта, —иногда талантливых, опытных специалистов, умело действующих на массу, ту

[1]) „Жизнь Искусства“ 1921 г.



Артисты Ленинградск. Пролеткульта.

массу мещански-обывательскую, неустойчивую, которая в большинстве своем враждебно настроена ко всякого рода новым начинаниям. „Старый буржуазный театр царит у нас. Он цепкими лапами держит в руках своих знамя прошлого, и задача наша бороться со всякого рода старыми веяниями в искусстве, беспощадно отметая и уничтожая все негодное. В особенности это относится к театру, потому что театр непосредственно действует на массы. Скажут, что нет еще художественных средств, нет самого необходимого, чтобы можно было пролетариату начать создавать свой пролетарский театр? Может быть, так, а может быть, и нет“ [1]).

Во всяком случае, Пролеткульты уже дают „слабые, но верные ростки пролетарского подлинного искусства“. Что же оно представляет собой? В. Игнатов, основываясь на личных собеседованиях с представителями рабочей интеллигенции, в таких чертах изображает нам, как мыслит пролетариат новый театр, тот, который должен явиться в итоге студийной работы.

Разумеется, искусство для искусства не может иметь места в театре пролетариата. „Чистым“ оно было, конечно, но оно непосредственно и ярко отражало в себе, как в зеркале, все, чем жил и дышал господствующий класс. Искусство всегда было классовым... Рабочий-актер должен воспеть созидательный труд человека-творца, как одно из чудесных средств его, и тем вызвать в массах, воспитать, закалить стойкую, упорную, радостную волю к труду. Бодрость, радостное восприятие жизни должны быть противопоставлены „буржуазному нытью“. Углубляя в рабочем сознание в себе хозяина и распорядителя жизни, который должен изыскать кратчайшие пути для построения общества трудящихся, рабочий-артист „должен взрывать все заблуждения, установленные без воли пролетариата, все то, что говорит о покорности, о смирении, об уважении к зако-

---

[1]) „Грядущее“. № 5—6—1919 г. П. Арский. „О театре“.

нам, установленным эксплоататорами, о житейских укладах, построенных на этих законах; все то, что убаюкивает человека выделением своего я..."[1]).

Вот „подлинная воля пролетариата в отношении к театру". Но наши пролетарии ломились в открытую дверь. Уже давно у нас идет речь о том, что театр измельчал, превратился в историческую ценность. Теперь же, на диспутах, имевших место в Петрограде и в Москве, „специалисты",—деятели старого театра, — заявляли, что театр прошлого, театр мелких интересов и личных переживаний, умер. Так, Вячеслав Иванов доказывал, что театр таков, какова общественность, а так как суть буржуазности—разъединение, то театр буржуазии сгнил. Чтобы выйти из тупика, театр из интимного искусства должен сделаться всенародным. Должен обновиться зритель, должен обновиться репертуар.

Это говорят и деятели стараго театра. Но что же дает нам новый актер, тот, что должен переодолеть и старую идеологию, и старую художественную технику?

X.

Установившийся репертуар московских трупп, образовавшихся из студийцев: Верхарна „Восстание" и „Зори", „Ткачи", „Мститель" (по рассказу Клоделя), „Мексиканец" Д. Лондона. В районах ставят и „Ведьму" Чехова, „Не все коту масляница" Островского, „Певцы" Тургенева, „Власть тьмы" Толстого, „Белая ворона" Чирикова и т. д.

Постановки удостоились похвал. Так, „Горн",—орган московского Пролеткульта, не склонный преувеличивать достижения пролетариев, выступающих на открытой арене—отмечал, что инсценировка стихотворения Верхарна „Восстание", весьма сложная по замыслу, была проведена с подъемом, захватившим зрителей. Уже красивый перевод стихотворения, умелая

[1]) „Грядущее" № 2—1918 г.—В. Игнатов. „Пролетарский театр".

и отчетливая читка, тщательная срепетированность масс и знание ролей исполнителями производили впечатление. Но и самая игра была хороша. „Трудная сценическая задача была исполнена вполне артистически,—читаем мы,—без всяких заминок и шероховатостей. Чувствовалось, какой огромный труд был положен студийцами на разучивание этой инсценировки". Не вполне удачны были декорации, суживавшие и без того несоразмеренную с числом действующих лиц сцену. Этот недочет придал излишнюю суетливость движениям масс на сцене; „однако, художественного впечатления не испортил"[1]).

Выступления, судя по газетным заметкам, были столь удачны, что у пролетариев явилось стремление оставить свой станок и специализироваться в театральном деле. Успех же так пьянил головы, что В. Керженцеву, близкому к студийной работе, пришлось указывать, что не годится преувеличивать достигнутых успехов ученикам, все - таки еще только ученикам. „Не следует обольщаться ими и придавать аплодисментам зрителей,—писал он,—большего значения, чем они имели. Ведь надо учесть, что зрительный зал был настроен празднично и авансом был расположен к первым выступлениям рабочих актеров в центре города, в больших театральных помещениях. Этот зрительный зал был полон людьми и персонально близкими участвующим, которые тоже не могли быть беспристрастными ценителями зрелища и успехов театральных студий. Наконец, после ходульных спектаклей разных драматических кружков, ставивших всякий хлам, старательная работа студийцев, конечно, должна была произвести известное впечатление. Но все-таки мы еще первокурсники театра, мы еще ищем новых путей"[2]).

Однако, по мере того, как развертывалась „Арена Пролетарского Творчества", предназначенная для демонстрирования

[1]) „Горн", № 2—3. „Первый публичный вечер московского Пролеткульта".
[2])—Ibid В. Керженцев. „О профессионализме".

рабочих творческих достижений, эти достижения стали вызывать неудовлетворенность.

„В вечерах московского Пролеткульта,—заявляло „Творчество"—мы еще не видели пролетарских творческих достижений, а, следовательно, нам не пришлось учитывать и новых творческих приемов, опытов и методов, тем более, нам ни в какой степени не пришлось наблюдать идейного единства". „Творчество" начинает свои замечания с репертуара. „Мститель", по мнению журнала Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов—пьеса не пролеткультовская. Правда, она ярко революционна, из времен Парижской Коммуны, но все внимание сосредоточено здесь на одном вожде-герое, на его личных переживаниях, что придает пьесе индивидуалистический характер. Проглядывает не мало элементов и авторитарности. А индивидуализм и авторитарность не свойственны пролетарской культуре. „Не след Пролеткульту, насаждая революционность, внедрять в пролетарскую психологию враждебные ей элементы". И „Мексиканец", как и „Мститель", не в духе этих заданий. Что касается постановок, то „Мститель", по мнению журнала, сыгран хорошо, но всецело в стиле Московского Художественного Театра, с подчеркнутым сниманием с мундира коммунара пушинок и выполнением других мелких деталей. Слишком много индивидуальной силы вождя и слабости масс сквозит в движениях и порывах, что зависит от выбора пьес. „Мы не отрицаем значения и этих постановок,—говорит журнал (об Островском, Тургеневе, Чирикове)—но это не дело Пролеткульта и не ради их он существует. Пролеткульт хорошо выполняет так называемую внешкольную работу, а не пролеткультовскую, которая ставит своей задачей выявить пролетарскую сущность"[1]). Но раз так, задача лишь поставлена, но не разрешена. Кузницы нового искусства еще нет.

[1]) „Творчество" 1921 г. № 1—З. В. Купавин. „На арене пролетарского творчества".

Может быть, это мнение одного журнала? Нет, орган московского Пролеткульта указывает нам, что „со всех сторон" актерам-рабочим кричат об этом. „Что вы дали? Чего вы это запрятались в своей скорлупе?" кричат им и „многие партийные товарищи", и советские культурники, даже „буржуазные спецы, внеклассовый слух коих возмущен лозунгом пролетарского искусства". Однако, никто не потрудится,—по мнению наших пролетариев,—поставить себе вопрос о том, можно ли создать целую новую художественную эпоху в такой короткий срок. В этом отношении любопытна исповедь наболевшего сердца, какую мы находим в одном из номеров пролеткультского журнала[1]).

Кто начинает творить?—восклицает участник этих постановок.—Пролетарий, т. е. тот, кто до сих пор был совершенно отрезан от художественного творчества. Что же случилось, когда он взялся за эту новую для него сферу деятельности? „Он неизбежно оказался в цепях старой идеологии, буржуазных тенденций, уже существующих форм, и среди всего этого лабиринта единственной нитью для него стали служить расплывчато-общие и абстрактно-сухие положения теоретиков. А с этим далеко не уедешь". Только тот, кто прошел тернистую дорогу выступающих в этих постановках рабочих, знает, сколько мучительных, часто бесплодных, иногда радостных мечтаний претерпел он; сколько внутренней борьбы выдержал он; сколько горьких разочарований, доводящих иной раз до отчаяния, пережили молодые художники-пролетарии; сколько боли причинялось им тогда, когда они „атаковывались теми, кто должны были быть их друзьями".

Многим не дает покоя то обстоятельство,—жалуется автор,—что в Пролеткульте засела так называемая система Станиславского. Но кто же виноват, что „именно „художественники" первые пришли к пролетариату"? И, говоря об-

[1]) „Твори".—Орган московского Пролеткульта. 1920 г. № 1. „На повороте".

ективно,—пишущий принадлежит к врагам Художественного театра —разве не естественно это прохождение через одно хотя бы художественное течение? Было бы скверно, если бы рабочие-актеры на этом успокоились. Но этого не случилось. Ритмически-пластическое, музыкальное и живописное воспитание вошло неразрывным звеном в работу пролетарского актера; единство и выразительность жеста и слова, слитность декорационного материала с материалом актерским, импровизационная техника, многоголосая декламация — все эти вопросы стоят если не разрешенные еще, то во всяком случае поставленные перед рабочим-актером. И не говорит ли о многом уже неудовлетворительность его, постоянное искание и в то же время решимость довести дело до конца?

Смешно сказать, а факт остается фактом,—читаем мы;— до сих пор пролетариат не дал ни одной постановки так, как он бы хотел ее дать. Характерна история со „Мстителем“. Он был сделан в течение одного месяца к предстоящим торжествам и имел большой успех. Между тем уже после третьего спектакля, сопровождавшегося овациями многочисленной рабочей аудитории, „Мститель“ был снят с репертуара и заново переработан. Студия сделала скачек от „Мстителя“ к „Невероятно, но возможно“. Сначала комедия была поставлена в натуралистических тонах, но от нее веяло таким старьем, что было решено ее превратить в сатиру-буффонаду. Десятки раз переделывались куски, переделывался текст, даже включались целые акты в поисках за новыми, свежими, острыми формами. Но опять,—„по независящим обстоятельствам“— пришлось показать пьесу в необработанном виде: без декораций, со старыми натуралистическими костюмами, с импровизированными и случайными гримами, с рядом еще ненайденных, наспех приготовленных мест, даже с неустановленным еще текстом.

Постановку встретили разно; часть приняла ее сочувственно, большинство же чуть не возмущалось ею; говорили о „непонятности“, о „вывертах“, о футуризме и даже контр-революции. Многое в критике было, конечно, полезно—особенно в области разграничения двух классовых групп, действующих в пьесе. Но в остальном все же рабочие-актеры находились на правильном пути. Однако, и эта пьеса лишь—этап на пролетарской дороге.

Главное то, что у актеров-пролетариев нет мастерских, нет элементарных условий для большой и серьезной работы. Как это ни странно, но 60 с лишним студийцев три месяца „ютились в комнатушке, где не только невозможны никакие этюды, но где рассесться-то почти немыслимо“.

„Пролетариат культурно слаб“,—заканчивает автор. „Так зачем же враждебно осуждать его первые шаги“, первые попытки „заменить разлагающиеся формы буржуазной сцены“ новыми? Он, конечно, прав. Метания рабочего-актера, столь же мучительные, сколько и бесплодные, сплошь и рядом, достойны тем большего сочувствия, чем напряженнее та воля, которая лежит в их основе. Однако, едва ли это умаляет тот факт, что московским пролетариям выявить свою пролетарскую сущность еще не удалось.

XI.

В Петрограде совет фабрично-заводских театров выделил три рабочих театра: театр Треугольника, Красного Ткача и Дом просвещения имени Некрасова. В клубе Треугольника ведется театральная работа двумя кружками, а в театре идут спектакли рабочей студии. В театре Красного Ткача сплоченная группа рабочих работает над пьесами Мольера, Островского, Гольдони, давая своей аудитории образцы классической комедии. Наконец, в доме просвещения, где тоже действует студия, идут „Синяя птица“ Метерлинка и „Слуга двух господ“ Гольдони. Здесь уже нет любительства, разъедающего Путиловский или Обуховский театр, и, выделяя эти театры, совет

фабрично-заводских театров объявил их показательными, с которых остальные должны брать пример.

Однако, говоря о достижениях рабочих, обратимся к Пролеткульту и его театру; ведь студийная работа была сосредоточена здесь. Репертуар петроградской „Арены“, впоследствии Героического Театра, составляли Верхарн, Уитмен, Гастев, Кирилов, Ромен Ролан, „Взятие Бастилии“; затем пьесы рабочих Бессалько („Каменьщик“), Арского („За красные советы“), Козлова, Вермишева, Игнатова и пр. Ставилась пьеса, и коллективно созданная студией—„1905 год“.

— Наши задачи, — говорили мне А. А. Мгебров и В. В. Чекан, театральные руководители Пролеткульта—должны были разрешаться и выявляться двояко: путем лабораторным, в смысле искания, и одновременно путем реального воплощения найденного. Необходимо было вместе со студией организовать свой театральный коллектив, где студия была бы в центре. Первоначально работа этого коллектива,— дабы не подорвать идеи создания пролетарского театра,— имела подготовительно опытный характер. Так родилась „Арена“. На „Арене“ была широко использована коллективная декламация, построенная на музыкальных соотношениях голосов. Сольная декламация, сольное пение, хоровое чтение и хоровое пение были зафиксированы в сценических инсценировках. Таковы были вечера Уитмена, Гастева, Кирилова. А из „Арены“ вырос „Героический театр“, та же студия-театр, с труппой от 80 до 120 человек.

Актеры, вошедшие в состав труппы, были далеки от профессионалов; это дети пролетариата, самоучки, прошедшие первые шаги в студии. Привлекались, главным образом, фабричные рабочие и работницы. Но фактически, главным образом, шли портные, конторщики, телеграфисты и т. д. Многие из них не были прежде на сцене даже в качестве любителей и совсем незнакомы с техникой театра. Вот из этого-то материала были выделены три группы. Первая состояла из



Артисты Ленинградск. Пролеткульта.

сотрудников, на которых ложилась наиболее ответственная часть работы. Это немногочисленный слой; все сложное существо постановок зависело от них. Вторая группа—уже более многочисленная—это испытуемые, не прошедшие еще сценического стажа. Наконец, третью составляли новички, жаждавшие приобщиться к театральному делу.

Рабочие работали без вознаграждения. Вторая группа имела право на пособие, а первая, несшая весь труд по спектаклю, на вознаграждение по тем ставкам, по которым оплачивалась их работа на фабрике, на заводе. Но практически это не осуществлялось, и о какой-либо заинтересованности не могло быть и речи. Такова внешняя сторона дела.

Внутренняя сторона, конечно, сложнее. Цель—внедрение пролетарских идеалов, развитие пролетарского искусства. Одновременно и разрушать и строить; разрушать старый и созидать новый театр—вот чему должны были помочь Верхарн, Уитмен и др. Хоровое начало в постановках, отрицание единоличной режиссуры, замена ее коллективом, свободное выявление сил и в авторском, и в актерском творчестве,—это было то, что уже знакомо нам по московским постановкам. Там, как мы видели, речь не столько о достижениях,—реальных, осязательных результатах—сколько о возможностях. Что же мы видим здесь? „Искры, несомненно, имеются, — писала „Жизнь Искусства“—но раздуть их в пожар трудно“. Без сомнения, это так.

Вот отзыв газеты о „Взятии Бастилии“. Уже сама по себе пьеса, по ее мнению, слаба; с примитивной грубостью, без свето-теней и нюансов, угловато очерчены герои французской революции с поверхностным углублением в их психику. По постановке же трудновато судить о подлинных силах „Арены“, о коллективном творчестве ее, о самом стиле и приемах игры. Бросалось в глаза лишь непосредственное участие массы в массовых сценах и отсутствие общего рисунка при передаче отдельных ролей. Не был выдержан

принцип хорового начала; а так как самая сцена слишком мала, не глубока для выявления пьес с массовым движением, и масса, которой принадлежит у Роллана такое видное место, терялась в незначительном пространстве, то постановка от этого еще более проигрывала в глазах зрителя.

Но предмет наших очерков—рабочая интеллигенция, ее впечатления и переживания. Как же она воспринимала игру петроградских пролетариев? Мы имеем два отзыва. Один принадлежит поэту Кириллову, другой—Герасимову. Приведем их здесь. Речь идет о вечерах, посвященных американскому поэту-анархисту Уитмену. Были инсценированы его произведения: „Европа“, „Бей, барабан“, „Из песен о самом себе“ и другие. Способ театрального воспроизведения сочинений Уитмена принадлежал артисту А. А. Мгеброву, который своими опытами пролагал новые пути рабочего театра. Вот эта постановка в оценке В. Кириллова. „По существу произведения Уот Уитмена,—писал он,—не рассчитаны на театральную постановку, и можно сказать с уверенностью, что нигде в Европе, а, может быть, и на самой родине Уитмена не было еще подобных вечеров; но любовь к делу и талантливость побеждают все затруднения, и товарищи, имевшие счастье бывать на этих вечерах, испытали глубокое, граничащее с экстазом, волнение, когда зазвучали слова Уот Уитмена, пророка грядущей коммуны и братства всех. Его светлый дух витал в зале, переполненном пролетариями, которые, затаив дыхание, смотрели и слушали его бессмертные песни. Пишущий эти строки пережил минуты невыразимой радости. Великий заатлантический поэт грядущей коммуны, презрительно встреченный многими писателями Европы и Америки, осмеянный и непонятый своими современниками, этот поэт был глубоко понят и восторженно воспринят нашей пролетарской аудиторией. Пусть на молодую пролетарскую культуру, а в частности на Пролеткульт извергают ругательства нечистоплотные господа из „Сатирикона“. Среди моря пошлости

всевозможных кабаре, кинематографов и прочих прелестей буржуазной культуры расцвел одинокий заревой цветок нового пролетарского творчества, радостный провозвестник грядущей красоты“ [1]).

Так описывал постановку Кириллов. А вот как изобразил ее же М. Герасимов. Кириллов ограничился слишком общей оценкой. Не то Герасимов в своих „горьких, но искренних замечаниях“, которыми он делился по поводу инсценировок Уитмена. Он понимал, что постановка таких произведений не легка для любого буржуазного театра, работающего десятки лет, и не ждал, что она удастся артистам петроградского Пролеткульта. И не мелкие дефекты смущали его. Нет, он хотел бы „предостеречь от тех путей, на которые встали товарищи-питерцы“. „С поднятием занавеса,—рассказывал Герасимов—перед зрителями предстала некая пещь огненная в кубистко-футуристическом стиле, густо залитая пунцовым светом, и сразу же началось внешнее действие, коллективная читка, проникнутая от начала до конца искусственным и напряженным тамбур-мажорным настроением и действом“. Все дамы были одеты в белое, а артисты, видимо, изображавшие рабочих, были чрезвычайно похожи на парижских апашей в белых рубахах с красными и черными кушаками и свирепыми лицами, которые все время старались кого-то запугать, недоставало только нахлобученных кепок и кинжалов. Истерические выкрики и отдельные возгласы порой сливались в еще более крикливый пафос ансамбля.

„Это, может быть, и хорошо,—писал Герасимов,—бывают моменты, когда человеческая душа переживает нечто подобное. Но, товарищи, моя душа не была заражена этим подъемом, этим действом; она не была вознесена сквозь вопли вихрей, а тем более не могла слиться с ними, почувствовать

[1]) „Грядущее“, № 5—1918 г. В. К. „Уот Уитмен и пролетарский театр“.

их силу, красоту и упиться ими. Не могла слиться, как часто сливается где-нибудь на рабочем митинге, где некий ток борьбы и победы, порывов и страстей пронизывает тысячи сердец, как огненный ураган, взметывая душу к заревым высям, пронизывает даже тогда, когда толпа не шумит, не рокочет, а молчаливо с затаенным движением и горящими глазами слушает оратора. На сцене чего-то недоставало, какой-то внутренней силы, которая могла бы дать зрителям толчок, встряску, несмотря на сильные эффекты, чего-то не было, а что-то было лишнее. И это понятно: все было слишком искусственно, чувствовалось, что схематично было заучено действо товарищами-артистами, и слишком ясно ощущались игра и сцена. Не было художественного творческого порыва. Крикливость—вещь опасная".

И далее. „Истерически-крикливый пафос не художественен и не пролетарский по своему существу, а чисто интеллигентский, мещанский по духу. Рабочему чужда манерность, напряженность слов и жестов. Нужна простота, та вдохновенная простота, с какой рабочий идет умирать на барикадах или в полях сражений, без аффектации, без грубой театральности. Сила, бодрость, жизнь не вопят о себе; они чувствуются просто. В неизмеримых далях прерий, в ускользающих горизонтах наших родных степей, в спокойном колыхании моря ощущаешь великую силу, величавость, необычайно-огромный мир, неизъяснимую громаду, поражающую своей массой, может быть, еще больше в недвижности, нежели в бурю. Мир, вселенная сильны и огромны до непознаваемых пределов, но они об этом не кричат. Нужны эффекты не грубо внешние, декоративные, а глубоко-внутренние, психологические. Нужно действие, проникающее все существо, как ток, нужен огненный ток творчества, пронизывающий душу и поражающий. Нельзя начинать и кончать сцены истерическими воплями, грубыми и смешными в крикливых устах,— не даром сказано: от трагического до смешного—один волосок.

Нужно больше естественного, больше жизни, сцена совершенно не должна чувствоваться, нужна такая духовная, действенная близость между зрителями и сценой, чтобы она заражала, подмывала, чтобы чувствовалось во всем родное, близкое, соборное слияние зрителя и артиста" [1]).

Оценки радикально противоположны, как видим. Кто же прав—Кириллов или Герасимов? Приглашенный Кирилловым,—одним из тогдашних руководителей Пролеткульта—на эту постановку, я присутствовал на ней. Помню восторги Кириллова; помню и впечатление, произведенное на часть рабочих, присутствовавших в зале. Однако, правда едва ли на стороне Кириллова. Оценка Герасимова проникновенно схватывает основной дефект инсценировки Уитмена.

XII.

До создания рабочего театра со своим репертуаром, особой техникой в наших центрах далеко. Тем более далеко до этого в провинции.

Новые методы осуществляют, конечно, и здесь. Вот ряд сообщений. В докладе тульского губернского Пролеткульта так описываются вечера исканий, характерных для Тулы. „Один из этих вечеров явил собой образцы зачатков пролетарского театра путем инсценировок, стихотворений рабочих-поэтов. На этом вечере было достигнуто подлинное единение зрительного зала со сценой, но не теми условно-буржуазными приемами, как-то: хождение через рампу в зрительный зал и обратно или дача представлений на улицах, а правильным выявлением сущности показанного, захватившим содержанием своим находящихся в зрительном зале. Выявить на сцене сущность произведения во всей глубине так, чтобы произведение было исчерпывающе понятно, чтобы внимание зрителя

[1]) „Горн". Книга первая. Мих. Герасимов. „О вечере петроградского Пролеткульта".

было захвачено не отдельным действием на сцене того или другого лица, а содержанием произведения в целом,—вот то, что является одним из основных методов работ в пролетарском театре“. В Балашове на импровизированных вечерах „самодеятельность проявлялась в полной мере“. „Чувствовалось продуманное отношение к материалу творчества, в котором зритель и артист являются слагающим элементом. Пролетарского театра в его чистом виде еще нет, но уже имеются жизнеспособные элементы, из которых он создается“. Из Ржевска писали: „отыскиваются новые пути в области драматического творчества“. Об одном красноармейском театре сообщалось: красноармейцы и рабочие, никогда не игравшие на сцене, не только научились играть, „не только наметили путь к новому театру, к театру, в котором и актер, и зритель сольются в одно целое, но и сами создали свою, самобытную, сочиненную коллективом пьесу. Эта пьеса, охватывающая обе революции, кроме коллективного творчества, замечательна еще тем, что главным героем ее является масса, толпа, коллектив... Примененная к методам импровизационной игры, она позволяет исполнителям ее каждый раз вкладывать новые и новые вариации. Разыгрываемая среди публики, она завлекает в действие и зрителя, заставляет его активно принять участие в представлении. Словом, это первые ростки коллективного творчества“.

Все это в духе времени,—из песни слова не выкинешь,—но едва ли что-либо прибавляет к тому, что уже сказано нами о рабочем творчестве столиц.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЖИВОПИСЬ ДО-РЕВОЛЮЦИОННАЯ

I.

Расширение художественных запросов в рабочей среде не уступает по интенсивности жажде знания. Двадцать лет тому назад единственным из искусств, доступным рабочему в той или иной мере, был театр. Не только о развитии творческих сил, но и о простом доступе в область живописи или музыки рабочий мечтать не мог. Перед войной же рабочие организации стали все больше и больше уделять времени эстетическому воспитанию масс, и массовик не оставался в долгу, а шел навстречу организациям. Особенно регулярно наладились художественные экскурсии. Редкий рабочий, более или менее прикосновенный к организации, не побывал в Эрмитаже, в музее Александра III, на картинных выставках. Нет номера газеты, в котором не сообщалось бы об экскурсии: вчера золотосеребренники или печатники, сегодня булочники или дерево-обделочники, завтра металлисты и т. д.

Вот картинка. „Еще в передней видно было,—описывает хроникер рабочей газеты,—что большинство раздевающейся публики—рабочие. Когда же я вошел в залы выставочного помещения, то был поражен необычайным наплывом их. Вот большая группа, окружившая руководителя, вот отдельные кучки рабочих, самостоятельно рассматривающих картины, а вон здесь и там рассыпались одиночки. Куда ни посмотришь— везде пролетарий. „Товарищ, вы откуда?“ — спрашиваю одного. — „Я металлист. А вы?“ — „Тоже“. Из следующих

вопросов узнаю, что здесь, кроме металлистов, еще рабочие из нескольких клубов". „Едва открылась первая в сезоне XII осенняя выставка картин,—читаем в другом номере,—как рабочие организации одна за другой стали устраивать туда экскурсии". „Попробуйте теперь пойти на выставку в праздничный день утром,—читаете далее,—вы увидите там полное „засилие ее рабочими". А. Н. Бенуа недаром отметил в свое время тяготение рабочей демократии к живописи; ее понимают рабочие. „Он может радоваться—мечта его исполнилась. Пускай же теперь этот критик заговорит о том, чтобы рабочим дали возможность широко посещать все выставки, чтобы пускали туда за минимальную плату как экскурсии, так и отдельных членов рабочих организаций".

„Мир искусства", „Союз русских художников", постоянная выставка современного искусства—везде рабочие. Немецкий рабочий—по свидетельству д-ра Левенштейна—мечтает о картинах настоящей художественной ценности, которыми была бы украшена обстановка его жилища. До этого, конечно, в России далеко. Но художественные экскурсии привлекали симпатии все больше и больше. Вот, напр., экскурсия членов общества „Знание" в музей Александра III. Даже в две экскурсии музей не осмотрен — назначается еще третья экскурсия. Или экскурсия булочников в Эрмитаж. Явившиеся рабочие разбиваются на несколько групп численностью по 20—30 чел., у каждой группы свой руководитель. Начинают с египетского отдела в нижнем этаже Эрмитажа. Осматривая гробницы, саркофаги, мумии, живопись на мумиях, другие произведения египтян, рабочие улавливают религиозный характер этого искусства с его тайной смерти. И тут же—какая противоположность!—искусство греческое, где все радуется, светит, о смерти и не вспоминая. Поражаются искусством греков, передавшим тончайшую игру мускулов мужского тела, с одной стороны, необычайную красоту женскую,—с другой. Афина-Паллада Афродита, ряд других статуй удивляют,

поражают рабочих совершенством исполнения. Так, переходя из этажа в этаж, рабочие учатся, подготовляют себя к другим выставкам, так что, приходя туда, нередко уже сами в состоянии отнестись к ним критически. Недаром, напр., VII осенняя выставка „начинающим" нравилась; побывавшие же уже на экскурсиях говорили: „Картин много, а смотреть нечего"— вопреки любезности администрации, открывшей широкий доступ и рабочим организациям, и рабочим одиночкам.

Правда, первое время отсутствовало руководство. То руководитель не обладал достаточным художественным образованием, то рабочие переходили из музея Александра III в союз русских художников и т. д., и каждый раз новый руководитель с новыми взглядами, так что в то время можно было услышать такие суждения среди рабочих.

— Да какой это руководитель, коли говорит все по книжке.

— Действительно, не из важных. Но хорошо, что хоть и такой есть, а то ведь все мы здесь, как в лесу.

Лишь мало-по-малу образовалась группа руководителей, внесших и известный план, и известную программу в дело эстетического воспитания рабочих. Вот что сообщают нам они.

II.

Интерес к живописи пробудился в рабочей массе, главным образом, после 1905 года. И до того, конечно, воскресные школы и вечерние классы (особенно в селе Смоленском) устраивали для своих слушателей-рабочих посещения музеев. Но эти посещения носили характер скорее обзора достопримечательностей Петрограда, попытки иллюстрировать картинами те или иные уроки по истории, нежели знакомства с искусством, как таковым.

Как возник интерес к искусству в рабочих массах? Лекторам, читавшим лекции в рабочих клубах, руководителям

курсов для рабочих, вечерних школ и т. п. пришлось считаться с стремлением рабочих в музеи, как с объективным фактом. От них рабочие потребовали организации экскурсий в музеи, и пришлось их организовывать с теми скудными средствали, какие были под руками. Людей, интересующихся искусством в Петрограде, было, конечно, не так уж мало, но таких, которые готовы были бы безвозмездно поделиться с рабочими своими знаниями, было мало, слишком мало. Вспомним о том повальном опустошении в рядах с.-д. интеллигенции, которое произвел 1905 год. Лица, близкие к рабочему классу, желавшие работать при новых, изменившихся условиях, насчитывались десятками. Но и из последних, склонных к новой работе,—кроме готовности жертвовать временем, требовавшей знаний, часто очень специальных, — и из них было слишком мало таких, которые обладали нужными знаниями по искусству. Для путешествия по музею со слушателями ведь нужно не только знать историю искусства. Нужно знать хорошо данный музей, его систему (или бессистемность), нужно познакомиться с произведениями искусства, в данном музее находящимися, с их сюжетами, авторами, техникой, историей создания и т. д., и т. д. Нужна предварительная критическая работа, выбор наиболее типических для определенной эпохи произведений. Нужно еще уметь передавать свои знания; зная своего слушателя, уметь его заинтересовать, увлечь предметом настолько, чтобы, уходя, он жалел, что время пролетело слишком быстро, чтобы он пришел в музей снова и снова.

Таких людей было мало. И, однако, нужно было начинать дело, так как требования рабочих были слишко настойчивы.

Знакомство рабочих с искусством находилось у нас в условиях слишком мало благоприятных. Только Академия Художеств не чинила рабочим, под руководством лектора, никаких препятствий, не ставила никаких ограничений. Правда, этот музей большую часть года занят взевозможными выстав-

ками, так что он мало доступен именно по этой причине. Но другие музеи ввели для рабочей демократии ряд ограничений, очень больно ударивших по ней. Начало положил Эрмитаж, во главе которого стоял человек истинно образованный—граф Д. П. Толстой. Однако, состав служащих в Эрмитаже далеко не с симпатией смотрел на вторжение демократии в эти дворцовые залы. Рабочим усиленно подчеркивали, что это не национальный музей, а лишь часть дворца, милостиво открытая для плебса. Рабочие могли посещать Эрмитаж лишь по воскресеньям. И именно по воскресеньям разрешалось давать объяснения лишь 2 часа (от 10 до 12 ч.); остальные 3 часа рабочие могли бродить лишь по 1—2 человека. Служители старой школы, с бритыми физиономиями дипломатов, достаточно вежливы, хотя нет-нет и у них прорвется грубый окрик на рабочих. Но абсолютно невыносим был старшой над лакеями, совершенно невоспитанный и дерзкий юнец, гулявший по залам не в лакейском, а уже в чиновничьем фраке. Хранение платья — официально бесплатное. Но на самом деле вешалки и в Эрмитаже, и в музее Александра III сдавались служителям за многие тысячи рублей в аренду. Создавалось лицемерное положение, когда просить на чай не смеют, но тем, кто не даст, так или иначе умеют выразить неудовольствие. С тех пор как рабочие догадались, что нужно оплачивать „бесплатное" хранение платья и собирают пятаки на вешалку и чаевые, прежние придирки „снизу", как рукой сняло. Зато стали прижимать сверху. Да, большую любовь к делу должны были иметь руководители рабочих, еженедельно проглатывавшие порцию оскорбительной любезности высших и придирчивой грубости низших, и наградой для них было то чувство, которое переживал руководитель, когда видел, что рабочие, впервые подошедшие к произведениям искусства, восприняли великую радость, которую дает их нетленная красота. Нужно сказать, что Эрмитаж открыл свои двери для групп на целый день (от 10 до 3 ч.), но... в понедельник, когда не только ра-

бочие, но и средне-учебные заведения не могли устраивать экскурсий. Школы еще так-сяк, а рабочие—нет.

Лучше обстояло дело в музее Александра III. Здесь тоже велась полицейская регистрация руководителей (точный адрес, звание, имя, отчество, фамилия, кому даются объяснения). Здесь до последних дней (когда, по примеру Эрмитажа, стали разрешать объяснения по воскресеньям лишь от 10 до 12 час., а не до 3-х час., как было раньше) отношение к рабочим было хорошее и достойное Национального Музея. Им не чинили нарочитых придирок, и рабочие могли быть только благодарны администрации в лице П. И. Нерадовского и его товарищей, что здесь не завелись порядки Эрмитажа. Но и здесь рабочие видели себя вынужденными делать сбор „на вешалку". Деньги давали они охотно и острили: „на государственную бедность и наш пятачишка", „обеднел императорский Эрмитаж" и т. п.

Ни музей Александра III, ни Эрмитаж ничего со своей стороны не сделали для регулярного и бесплатного руководства по своим галлереям. Рабочие никогда не пользовались указаниями и объяснениями служащих этих музеев. С одной стороны, это, быть может, было и лучше, так как, естественно, что служащие музеев или чиновники, или узкие специалисты в известной области искусства. Но, с другой стороны, рабочим ни разу не были даны объяснения заведывающими отделов этих музеев. И опять приходится похвалить Академию Художеств, делавшую это неоднократно.

Руководительский труд в музеях был всегда бесплатным; те сборы, которые делались среди рабочих, шли на „чаевые" и „на вешалку". В одном из музеев служители никак не могли понять, как это руководитель из году в год, каждое воскресенье, от 10 до 3 бродит 5 часов по музею, читая рабочим лекции по истории искусства, и не получает за то ни от какого начальства жалованья. Им казалось это прямо непонятным:

— Ну, а те, другие, тоже—бесплатно?—спрашивали его служители о товарищах его по работе.

— Тоже бесплатно.

И люди 20 числа удивлялись. Вряд ли могли понять это и эрмитажные „бароны", получавшие за свое „служение искусству" и чины, и ордена, и жалованье. Путешествие по музею, хотя и прерываемое через каждые 50 минут десятиминутным отдыхом—труд не малый и для слушателей, и для руководителя. Недостатком в постановке рабочих экскурсий по музеям являлась почти полная невозможность читать предварительную лекцию. Такая лекция, сообщающая заранее все необходимые общие сведения, была бы большим подспорьем при прогулке в музее. Но лишь немногие рабочие „классы" могли устраивать это: лектор сперва читал лекцию об известном периоде искусства, а потом беседовал о том же перед картинами.

Но устройство лекций, хотя бы об ассирийском или фламандском искусстве не так-то легко было по закону 4 марта. И вот приходилось утомлять рабочих лекцией в самом музее, с иллюстрированием ее теми картинами, которые являлись наиболее типичными. Беседа проходила живо и интересно. Рабочие с живым и неослабевающим интересом слушали и смотрели картины. Это один из лучших слушателей в музее. Они более дисциплинированы, чем, например, ученики средне-учебных заведений. Те быстро и легко утомляются, и для них 10 минут перерыва после 50-минутной лекции необходимы безусловно. Рабочие же жадны на впечатления и объяснения. В кои-то веки они еще раз попадут сюда с руководителем. И вот приходится усаживать их во время перерыва насильно, требовать, чтобы они отдыхали, так как дальше понадобятся еще их силы. Чтобы явиться в музей издалека, с далеких окраин, нужно бывает иногда рабочему потратить не один час ходьбы. Но интерес к предмету заставляет пренебрегать усталостью за неделю, ранним вставанием в праздник и т. д.

III.

В 1913—14 гг. интерес к искусству был уже настолько велик в рабочей среде, что наличные руководители положительно из сил выбивались. Рабочие через посредство клубов и союзов предъявляли требования, чтобы их знакомили не только с музеями, но и с выставками. А то, дескать, все изучаем мы исторически, а в явлениях текущей художественной жизни разобраться не в силах.

— Что такое кубизм и футуризм в живописи, каково их значение для искусства, какова будущность? Покажите нам выставку Наталии Гончаровой,—просили они.

— Ах, товарищи,—отвечал им один из наиболее популярных руководителей,—конечно, пойдем и на Гончарову поглядеть, но раньше, в предыдущее воскресенье, посмотрим-ка в музее Александра III конец передвижничества и начало более новых течений. А то мы, не учивши арифметики, прямо хотим войти в область высшей математики. Если для царей нет особых путей в геометрии, то и для нас невозможно вне истории понять возникновение так называемого кубизма...

У Гончаровой побывали. Творчество ее, отразившее эволюцию новейшего искусства, было оценено рабочими довольно верно.

— А ведь умеет писать, но кривляется. Боже мой, до чего кривляется.

„Футуристский" аэроплан над идущим внизу поездом вызвал общий смех. Намеренное упрощение рисунка у Гончаровой вызвало обмен мнений.

— Ну, так-то и мы, пожалуй нарисуем. Совсем как детская тетрадка.

— Нарисуем, может быть. Ну, а красок таких не найдем, нет...

Интересны были и прогулки по выставкам „Союза русских художников" и др., но сравнительно были редки. Главная работа всегда падала на музеи; да и на те сил не хватало.

Что касается руководительского персонала, то он объединен был, несколько случайно, гостеприимным убежищем у г-на и г-жи С. Сами—люди любящие искусство и тонко его знающие—г-да С. давали постоянный приют собраниям руководителей рабочих по музеям.

Кружок, постоянно у них собиравшийся, составился, по преимуществу, из лиц, читавших одновременно лекции в рабочих клубах и других просветительных рабочих организациях, членов лекторского бюро. Затем к ним примкнули немногие представители учащейся молодежи, молодой доцентуры. Меньше всего было оффициальных педагогов. Кружок всегда строго держался принципа—вести работу исключительно для рабочей массы. Секция руководителей по музеям естественно-историческим поставлена была блестяще; здесь удалось полностью обслуживать все запросы рабочих групп. Не так много сил было в секции художественной. Единственное исключение сделали члены кружка, согласившись давать объяснения группам народных учителей. Такое грандиозное предприятие, как съезд по народному образованию 1913—14 гг., было обслужено всеми наличными силами кружка. Кроме учителей, кружок обслуживал всегда лишь рабочих (клубы, профессиональные союзы, школы и т. п.).

Первым начал работу по демократизации художественных знаний осенью 1904 г. С. Г. Сватиков. Вернувшись тогда из-за границы, Сватиков решил ввести искусство в кругозор русского рабочего. И в этом смысле он наткнулся в рабочей среде Петрограда на живую серьезную потребность, на жадный запрос. Первые группы, прошедшие с ним последовательно музей Александра III и Эрмитаж, были организованы им еще осенью 1904 г. С тех пор, в течение 10 лет, у него не было ни одного воскресенья или праздника, когда бы он не совершал с той или иной группой рабочих прогулки по музеям

столицы. В 1905 г. таких прогулок почти не было. Но с весны 1906 г. музеи Петрограда регулярно видели в своих залах новых посетителей—рабочих, которые с широко открытыми глазами, с душою, готовою для новых восприятий, знакомились с сокровищами искусства, бывшими ранее предметом интереса высших классов. В 1906—1908 гг. много работал в музеях В. Акимов-Махновец, умевший найти язык, особенно близкий рабочему классу, и осветить ярко эпоху, к которой относится данное произведение искусства. С 1909 г. начинает работать педагог Б. П. Брюллов, внучатый племянник знаменитого Карла Брюллова. Затем примыкают П. Б. и Н. В. Шаскольские, В. Н. Дрентельн, Розенталь, В. И. Жуковский и др. В 1912 г. возникают „эрмитажные“ кружки среди студентов университета и слушательниц высших женских курсов, члены которых (далеко, однако, не все) примыкают к работе кружка. В общей сложности, в распространении художественных знаний в среде рабочих приняло разновременно участие человек 30—40.

Кружок пытался внести планомерность в работу, выработал последовательную программу занятий, которая была одобрена рабочими просветительными обществами.

Например, осмотр музея Александра III распределялся на два раза. В первый раз проходилась история русской живописи до 60-х годов, т. е. до школы передвижников; во второй раз, начиная с 60-х годов, до наших дней. Затем переходили к истории искусства других народов, начиная с греческой скульптуры в нижнем этаже Академии Художеств. Продолжение—в отделе греческих статуй в Эрмитаже. Затем - отдел южно-русских раскопок—так же в нижнем этаже Эрмитажа. После того показывали верхние этажи Эрмитажа в следующем порядке: сперва—школы итальянская и испанская, затем—голландская, фламандская, нидерландская и немецкая, наконец—английская и французская. Таким образом, полный курс составляли восемь посещений, и каждое из этих посещений носило

законченный характер, так что рабочие, не имевшие возможности принять участие во всех посещениях, выбирали их по желанию.

IV.

В докладе, прочитанном на первом съезде по женскому образованию, состоявшемся еще в 1912 г., руководительница Лиговского народного дома гр. С. В. Панина отметила слабый интерес рабочего населения Лиговского района к художественным выставкам.

— Рабочие не умеют во время остановиться, всегда хотят захватить все: музей Александра III—так все залы, Эрмитаж—так оба этажа,—писала она,—и эта масса впечатлений ложится на непривычные к такой работе головы какой-то тяжестью. У экскурсантов все спутывается, и в результате „как будто ничего не понравилось“, мало что запомнилось. Редко-редко кто запомнит большое количество виденных им картин. Естественно, и в направлениях разбираются рабочие смутно, новые „искания“ им мало понятны:

— Это и я бы так намазал,—слышится иногда замечание перед новой картиной.

Пессимизм С. В. Паниной, конечно, имел под собой почву в 1912 г. Не говоря о том, что район Лиговского народного дома—район, где слой рабочей интеллигенции наиболее тонок, сама докладчица подчеркивала, что наблюдения ее относились больше всего к группе мелких ремесленников и ремесленниц, мелких торговцев и извозопромышленников, группе, которая наиболее глуха ко всем проявлениям красоты, хотя и здесь возможны неожиданные успехи. Одна руководительница экскурсии, у которой была группа в 15 человек, рассказывала Львову-Рогачевскому, что эта группа, побывавши в Эрмитаже и музее Александра III, потребовала, чтобы ей показали Эрмитаж, как следует, и посетила эту галлерею 5 раз. Большинство из них видело художественные картины в первый

раз. Впечатления их в области живописи были совершенно новы. Сперва они ходили, как слепые, не замечая исполнения, и их привлекало только содержание. Один сюжет их привлекал, и они хвалили художника, другой возмущал, и они ругали его. Но когда руководительница обратила их внимание на колорит голландских и испанских художников, их точно осенило, и они стали сразу относиться с огромным интересом к картинам. Когда они пришли в зал итальянцев, они уже не ждали пояснений, а сами пытались разбираться, не отрывая глаз от картин.

Совсем другая картина там, где рабочая интеллигенция пустила прочные корни. В таком районе нет большего огорчения, чем малочисленность аудитории на лекции, посвященной живописи. „Чувствуется от этой малочисленности неловко,— говорят рабочие,—так мы убоги по части знания искусства, так редко эти знания нам преподносятся, и так досадно мало посетителей". Вместе с тем лекция уже не воспринимается без критики в рабочей среде. То лекция страдает, по их мнению, тем, что лектор „старался быть простым во что бы то ни стало", то у него времени не осталось, чтобы поговорить о самом существенном.

„Новые" формы рабочим мало понятны. „Живопись для меня имеет цену та, которая не отклоняется от действительной жизни", писал один рабочий С. В. Паниной. В оценке художников „союза молодежи" рабочие экскурсанты были единодушны.

— Этак-то писать и мы умеем—говорили одни.

— Лучше бы совсем сюда не ходить,—говорили другие. Их картины казались рабочим шарадами, разгадать которые можно лишь с помощью каталога, и, то и дело, перед картинами происходили такие сценки:

— Как вы думаете, товарищи, что здесь изображено?— показывал рабочим руководитель картину.

— Верно, рабочий станок,—догадывался какой-то смельчак, подметив нечто, похожее на пилу. Других желающих высказаться нет. Даже положение руководителя трудное. Каково же удивление рабочих, когда этот рабочий станок оказывается в каталоге... портретом автора.

Рабочий-критик так и писал в рабочей газете о работе Бурлюков, Малевичей и других „сокрушителей": „что это, как не пощечина художественному вкусу зрителя; на выставке почти нет работ, на которых можно было бы разъяснить то художественное направление, представителями которого являются художники".

Зато мало-мальски художественные произведения выставок рабочему и понятны, и близки. Чувствуется связь с прекрасным, завоевывающим жизнь, и во взгляде, и в короткой фразе, и во внимании, с каким слушается руководитель. Здесь все—жизнь, все—объект интереса, все будит благодатные какие-то настроения. Как и следует ожидать, картины, наиболее говорящие если не уму, то душе рабочего—картины трудовой жизни, те самые, которые так редки на наших выставках, по крайней мере, удачные по настроению, проникающему картину, особенно, конечно, жизнь собственно фабричная. Так, на выставке картин передвижников, какая картина останавливала внимание рабочих? Картина Брюллова, изображавшая либавский проволочный завод в ходу с шумом станков и блеском раскаленного железа, с одной стороны, и работающими в этой атмосфере, в этом жару рабочими, с другой... Близок рабочим Богданов-Бельский своими картинами крестьянской жизни.

Конечно, сюжет картины не обязательно должен быть взят из мира труда, чтобы приковать к себе внимание рабочего. Мерка его шире. На выставке картин „союза русских художников" произведения К. Коровина мало трогали рабочих, не западали глубоко в душу. Рабочие находили, что в них мало тепла, бодрости, что они не задевали интимных сторон их

души. Но в то же время они находили картины этого художника образцом мастерства, которое в состоянии удовлетворить самый изысканный вкус. В работах Н. Крымова рабочие не находили этой смелости, выразительности мастерства, но зато находили много внутреннего содержания. И. Е. Репин, вообще, близок им и дорог. Когда художник как-то появился в аудитории рабочих, посетителей Лиговского народного дома, то его встретила бурная овация. Однако, когда непременное условие всякого крупного художественного произведения отсутствует, то они это чувствуют даже у Репина. Картина „17-го Октября 1905 г.“, занимавшая центральное место на передвижной выставке, не волновала рабочих экскурсантов. По их словам, картине не доставало самого главного, самого нужного для художественного произведения—искренности. Ту же искусственность находили они в другой большой картине Репина „Поединок“. Несмотря на внешнее мастерство, драматический сюжет ее не давал им впечатления драматичности.

Правда, не массовик еще чувствует столь неразрывную связь с творческим исканием прекрасного. Мы говорим о рабочем-интеллигенте. Но здесь определенный активный интерес, определенный художественный вкус не подлежит сомнению. Если массовик-рабочий еще слабо приобщен к искусству, если еще предстоит вторгнуться в его жизнь со всеми художественными радостями, то в среде рабочей интеллигенции мы встречаемся с любопытным явлением—умением смотреть картину.

V.

Быть может, инстинктивно чувствуя это, молодые художники уже начинают отражать художественные вкусы рабочих. В этом отношении характерна была хотя бы выставка высшего художественного училища при Академии Художеств в 1913 г. Обращали внимание рабочие сюжеты. Вот, например, стачка: у кирпичного здания с фабричной трубой—толпа

рабочих; над толпой на бочке—оратор в красной рубашке. Вот маленькая чайная: и самодовольный, грубый хозяин, и хрупкая фигура белой рабыни, и трехрублевка—эмблема прав каждого посетителя на девушку. Худо ли, хорошо ли, правдиво или неправдиво это написано, знаменательны сюжеты. И рабочие шли в Академию Художеств, и надо было видеть впечатление, какое на них производила картина.

От такого внимания к чужому творчеству до самостоятельных творческих опытов один шаг. Разумеется, из разных областей искусства живопись или музыка труднее всего даются в мозолистые руки труженика фабричного станка. Сколько питомцев рабочих школ с наклонностью к живописи и рисованию! Учителя нескольких школ сообщили о восемнадцати мальчиках, выделившихся своей любовью к живописи, и двух к скульптуре: „перед нами нет образцов живописи,—говорят они,—их никто не обучал приемам рисования, у них нет ни красок, ни даже хорошего карандаша, у них часто не хватает клочка бумаги, на чем рисовать. И все-таки природная страсть ищет выхода, сказывается в мании рисовать решительно чем угодно, где угодно, лишь бы рисовать“. Ряд попыток самых примитивных обнаруживает не только упорство, но и дарования той или иной степени. Один из учеников поражал даже своими „необыкновенными способностями к рисованию и скульптуре“, когда он вырезывал из бумаги, рисовал, удачно лепил из глины с натуры птиц и животных. „Мне кажется,—писал учитель—что он успел бы проявить свои способности не только в художественной школе, но даже у художника средней руки“. Однако, он их совсем не мог проявить, так как служил рабочим, и не только рисовать, но и думать о рисовании было некогда.

Гр. С. В. Панина отмечала в своем докладе, что лишь изредка на вопрос: „Зачем хотите учиться рисовать?“—рабочие, ученики Лиговского народного дома, отвечали:

— Просто люблю рисовать.

— Люблю рисование, как искусство.

— Хочу рисовать картины красками с натуры.

— Рисовать весело и интересно.

Большею частью следовали ответы утилитарного свойства. Постепенно наиболее способные забывали утилитарную цель— набить руку для черчения или облегчить рисованием свои технические занятия, увлекались искусством бескорыстно, но все же сказать, что они любят искусство для искусства, гр. С. В. Панина не решалась. На вопрос, предложенный как-то в простом разговоре всей группе: „мог ли бы кто-нибудь из них бросить все остальное и заняться исключительно живописью?", никто не откликнулся, хотя любители рисования по собственному почину не только раз в неделю уделяли этому искусству три часа времени, под руководством преподавательницы, но очень часто приносили в класс свои домашние работы, доказывавшие степень их увлечения. „Очевидно, в них еще крепко сидит чувство,—говорила докладчица,—что это не дело, а баловство, что так, в свободные минуты, это интересно и весело, да, может быть, для чего-нибудь и пригодится, но сделать это целью жизни не представляют себе возможным. Нужно много времени, чтобы убедиться в серьезном значении искусства".

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что даже в районе не столь темном, как район Лиговского народного дома, знаменателен даже не рабочий талант, а намек на талант, могущий впоследствии проявиться. Есть и живописцы-самоучки, и самоучки-музыканты, но домашними средствами добиться здесь результата не легко даже в странах Европы.

Однако, хотя творчество рабочих в этой области не может быть значительно, последние годы отмечены фактами не малого значения и у нас.

1913 г. дал нам выставку картин рабочих, устроенную и открытую осенью в зале училища живописи на Мясницкой. Уже давно в Москве на Пречистенке существовали образовательные курсы для рабочих, и при них класс рисования и живописи, в котором можно было видеть за картонами и мольбертами, с карандашем или кистью в руках, рабочих всех профессий: пекарей, сапожников, мясников.

Выставка и представляла собой лучшие из этих работ, около 50 картин и 100 набросков карандашем.

Экспонентами являлись конторщики, типографы, токаря, переплетчики, электромонтеры и пр. На стенах, где еще недавно висели огромные полотна модных художников, теперь пестрели картинки рабочих. Вот славный, задумчивый по левитановски грустящий Карулин (тушист), вот Ялеб (график), которого „Лужи" и „Портрет поэта" так хороши. Симпатичен и Малиновский, вдохновляющийся югом. Его крымские полотна отличаются сочностью красок и продуманностью сюжетов. Нельзя не заметить работы отличного рисовальщика Сибирского. Его наброски говорят о несомненном даровании. Нельзя не отметить и Соколова (ряд этюдов, полных настроения), Орлова (электромонтер, виды Балтийского моря), Алексеева (переплетчик, Крымские этюды), Андреева (конторщик, „Баба в хороводе"), Шихобалова (цинкограф, „Головка"), Ряжского (конторщик, „Солнечные блики"), Ермакова (конторщик, „Стог"), Коркина (тушист, „В приемной доктора").

В общем, наброски карандашем здесь лучше картин. Рабочий еще скорее рисовальщик, чем живописец. И самая выставка—еще первая ласточка, если не считать прошлой, устроенной на самих курсах. Но надо видеть „публику"— свою, столь отличную от обычной, гордую выступлением своего брата-рабочего в такой необычной до сих пор для него обстановке.

„Мы жалуемся, что ослабело искусство,—говорит А. С. Голубкина, русский скульптор нашего времени.—Да знает ли кто-нибудь, какая в трудовых людях сила, в их художественной работе? Класс из интеллигентной молодежи никогда не дает той свежести, индивидуальности, упорства, какое я видела

в рабочих на вечерних Пречистенных курсах в Москве. Мы работали в коридоре, работы запихивались под лестницу и каждый раз ломались, условия были нестерпимые, а они после целого дня тяжелого труда так и горели. Бывало, скажешь одному:

— Бросьте, не выйдет.

А он стиснет зубы.

— Не брошу,—говорит.

И не бросил, и добился, и нашел самого себя.

Какие работы были у нас к весне! Помню один бюст, так, поверьте, мне такого не сделать. Теперь не стало и этой мастерской в коридоре, да и не годится такая. При большой выдержке всему может научиться в Москве рабочий человек. Только скульптуре не может. А их приходило ко мне человек 80 за эту зиму, все просились в ученики",

Характерно то, что опыты эти не только обратили на себя внимание художественных критиков, но даровитый художник Н. Д. Поленов отозвался о них прямо с восторгом, и от ряда художников поступили предложения предоставить свои мастерские и свой преподавательский опыт рабочим, желающим обучиться рисованию, живописи и скульптуре. Характерно то, что нарождается рабочий-художник, рабочий-музыкант, рабочий-декламатор, даже как единичное явление; что не „добрые чувства", не „благоразумие" „образованных людей" в основе этого эстетического движения, а инициатива самого рабочего; что если Петроград идет впереди, то и провинция не остается в стороне от этого движения.

VI.

Таковы робкие еще опыты. А сколько художников, выбившихся из низов, вышло из рабочей и полу-рабочей среды? Художник-самоучка Л. В. Попов, автор таких работ, как „Тихо", „Затопило", „На новые места" и пр., на восемнадцатом году был еще простым приказчиком. А. В. Ступин

выбился в художники из лавочного мальчишки, художник-жанрист В. М. Максимов—из иконописца-пролетария.

Присмотримся к двум, столь типичным талантам из низов, о которых рассказало нам „Творчество".

Казалось бы, мы редко видим в избе крестьянина, в коморке рабочего хотя бы какие-нибудь скульптурные произведения; однако, и скульпторы с несомненными дарованиями выходят из трудовых слоев, и, бесспорно, Сергей Тимофеевич Коненков занял среди них видное место. Родился он среди лесов Ельнинского уезда, Смоленской губернии, в строгой крестьянской семье, где так трудно было достать клочек бумаги, ибо в этом лесном царстве бумага очень высоко ценилась. Мальчик стал рисовать, и, глядя на его рисунки, его суровая родня стала раздобывать ему лист за листом. А уже мальчиком рисовал он так, что его рисунки прибивали в угол вместо иконы. Лесная жизнь, лесные люди, зеленое царство дерева сделали Коненкова оригинальным в работах по дереву. Под его рукой дерево начинало жить жизнью образов. „Старичек-полевичек", „Старенький старичек", „Стрибог", „Монах", „Нищая братия",—все это вы подлинно видите в лесу, на больших и малых дорогах. Свою первую крупную работу он работает в сарае. Это—„Камобоец". Восемь месяцев он работал над ней. Подходили крестьяне и, глядя на его фигуру, добродушно посмеивались:

— Ну, живой, чисто живой!—говорили они.—А потом, Тимофеич, он зачнет у тебя сам работать? Камни будет бить? В нутре-то машины, небось, приспособил?

Выставил Коненков „Камобойца", ему была выдана серебряная медаль, но материальное положение его от этого не изменилось. Ведь в наших условиях мало обладать талантом, чтобы не голодать. И Коненков голодал, переезжая из угла в угол; не было места даже для его „Камобойца". Ему пришлось просить знакомых поставить у себя временно его первую крупную работу; знакомые поставили у себя „Камобойца",

но вскоре уехали, а вслед за тем и самый дом, где нашел себе пристанище „Камобоец“, был продан, и фигура затерялась.

Лишь недавно „Камобоец“, случайно открытый—уже по прошествии многих лет,—доставлен Коненкову. В своих произведениях старорусского цикла художник и поэт, и рассказчик; он умеет не только так много рассказать, но и угадать так много в стихии труда.

А вот судьба И. Д. Иванова-Шадра, живописца. Сын плотника, он с детских лет испытал на себе всю тяжесть рабочего существования. Начал он с мальчика на кожевенном заводе в Оренбургской губернии; затем работа на ватно-шерстяной фабрике на Урале. И на кожевенном заводе, и на шерстяной фабрике его жизнь была так тяжела; так натерпелся он от холода, голода, побоев, что пытался положить конец этому самоубийством. Но проходит год; мы уже видим его босяком; бесприютный, исходит он весь юг и восток России. Наконец, решает замкнуться, уйти в монастырь. Но тут он наталкивается на людей, которые приняли в нем участие. Он обратил на себя внимание филантропа, отдавшего его в школу; приехав же в Петроград, он обратил на себя внимание и выдающихся художников, которые, ободрив его признанием таланта, советовали ему, бедняку, поехать учиться в Париж.

Разумеется, это была мечта, которой не суждено было бы осуществиться, если бы Иванову не пришла неожиданно на помощь городская дума города Шадринска (Пермской губернии), его родного города. И вот он, пролетарий, не имевший копейки за душой, в столице Франции, работает в мастерских, изучает творения Родена. После того он попадает в Италию, где среди классических наследий прошлого в его голове складывается идея памятника мировому братству.

Вскоре после того как плавучая лодка затопила плавучий госпиталь „Португаль“, московская городская дума объявила конкурс на памятник погибшим на корабле. И идея памятника

мировому братству в голове Иванова перевоплощается в идею памятника мировому страданию, которая в основе своей, по желанию городской думы,—была выражена в мистических тонах. Замечательный по монументальности, замысел Иванова сочетал все виды искусства.

Вот что говорит о нем сам Иванов-Шадрин: „я мечтал о монументальном искусстве. Меня мало удовлетворяет одинокое, отрешенное искусство Парижа. Я представлял себе человечество, как единое существо.“ Этот памятник представляет собой громадный каменный двор, окруженный гигантскими плитами гранита. С одной стороны колоссальная пирамида, знаменующая собой человеческую Голгофу, с бесчисленными ступенями страданий, с другой—каменные „Ворота вечности“. В стене пирамиды заложен древний каменный крест—символ страданий и искуплений. У подножия креста—скорбная, высеченная из гранита фигура Иова. Над крестом надпись: „К богу слезит око мое“. Ворота вечности—высокая гранитная стена, и над ними надпись: „Пришлецы и странники мы на земле“. Охраняют четыре колосса, олицетворяющие: рождение, мужество, мудрость и вечность. В каменном массиве между гигантами—узкий и тесный вход в сад, расположенный внутри памятника. Над входом надпись: „один для всех вход в жизнь и один исход“. По обе стороны двора—высокие, стройные тополи. Окруженное тополями, мертвенно лежит в бассейне „Озеро Слез“. Впереди озера мраморная статуя милосердия, носящая скорбную надпись: „Человек, рожденный женою, краткодневен и пресыщен печалями; как цветок, он выходит и отпадает, убегает, как тень, и не останавливается“. На гладкой гранитной плите лежит тело прекрасного юноши. Его правая рука беспомощно откинута в сторону, тело застыло, на лице—сомкнутое выражение одиночества во вселенной, муки его трагического существования, вечного стремления напомнить о себе. У ног его сидит мать, злобно смотрящая в лицо смерти. Женщина-смерть, в изголовьи умершего, коснулась

его руки. На земле, у ног матери, изваян сидящий ребенок, бессознательно строящий из песка. За спиной у матери стоят другие ее дети: юноша и девушка. Юноша—будущий философ, засматривающийся в бездонные глубины „Озера Слез“, и девушка, крикнувшая в пространство. По ту сторону бассейна в обратном изображении, смотрящая навстречу, также девушка „Эхо“, означающая дерзость молодости, будущей матери, стремящейся проникнуть за грани смерти. Длинные ряды массивных колонн по ту и другую сторону озера отступают от деревьев и дают дорогу идущему к пирамиде. Пирамида стоит в конце сада, над входом в нее каменный барельеф, изображающий символ войны. Под барельефом—дверь в пирамиду. Через ворота вечности, по окружающему Озеро Слез Саду Страданий, где, как слабое утешение, тихим блеском мрамора светится Милосердие, человек идет дальше. По темным ступеням нисходит он вниз, на дно могилы. Дрожащей рукой, затаив дыхание, открывает он последние двери и, объятый необычайным светом, останавливается. Перед ним Часовня воскресения. Радостная мозаика на стенах, каменный паркет пронизаны и блещут солнечным светом, проникающим сквозь верхние окна—прожекторы. Над головой—высоко-высоко вверху в золотом куполе—мозаичная фреска Хвала вечности, и огненные буквы начертаны на стене: „Оживут мертвецы твои, восстанут мертвые тела“. Умиротворенный, с душой, приобщившейся к вечности и открытой добру, словно сделавшейся зрячей и мудрой, человек возвращается к Воротам Вечности.

VII.

Перед нами еще не художник, а зритель, то пассивный, которого не тянет к живописи, как творца, то актуальный в котором уже дремлет художник, невыявленная художественная натура.

При современных условиях труда, оставляющих так мало досуга для чтения, музеи, выставки, в живой наглядной форме

знакомя рабочего с приобретениями искусства, науки, отчасти, и заменяют чтение. Здесь то и дает себя знать та черта, которая—в противовес доброму старому времени—красной нитью мелькает в рабочих художественных исканиях.

И пение, и музыка, и живопись, и поэзия—все здесь сосредоточивается, в конечном счете, в том нучке солнечных лучей, вне согласования с которым и эффект пропадает—в идеале, возникающем из рабочей действительности, идеале целостного, гармонического человека. Весь способ мышления современного рабочего, его психика, его духовные особенности—все это обусловливает не одно понимание искусства, но именно свое понимание, под своим углом зрения. Вот, скажем, Блок, пришедший в такой восторг от фабричного театра, уверяет нас, что в те редкие для него минуты, когда ему удается слышать музыку „действительно“, он для жизни не пригоден... глух и нем для этого мира. Ему даже известно доподлинно, что в высший момент художественного творчества жизни не надо, жизнь постыла.

Рабочий-интеллигент так не скажет. Здесь жизнь, социальная жизнь—прежде всего. Искусство без жизни, социальной жизни непонятно. В звуках песни—контрасты жизни, в тонах картины—печаль и радость. Когда то рабочий шел в театр, чтобы „забыть“ угнетающую действительность, теперь идет, чтобы разобраться в ней.

Вот коллекции „картин“, сбываемых тысячами некоторыми печатными фирмами и в деревне, и на фабрике. Конечно, городская цивилизация дает народу по преимуществу лубок. Техника этих картин низка. Нарисованы они нелепо, раскрашены пятнами, целыми тонами красок. Сюжеты бессодержательны. Однако, умалять престиж фабрики и здесь едва ли приходится.

В крестьянской хате ни одного переднего угла вы не видели пустым. Но в чем состояла эта эстетическая пища до самых последних дней?

После икон на первом месте вешались картины духовного содержания, т. е. те же образа на бумаге. За ними непосредственно следовали портреты царя и всего дома Романовых. Во время войны появились картины военного содержания, по преимуществу, каррикатуры патриотического характера. Рядом с этим—иллюстрации сказок, иллюстрации песен, не старинных, а новейших; изредка картины видового, географического характера.

Все это, конечно,—безвкусие. Фабрика живыми нитями связана с деревней, и вкус рабочего часто мало возвышается над этим. Но достаточно войти в жилище типичного пролетария, чтобы уловить и разницу. Картины духовного содержания отсутствуют. Давно отмечено равнодушие рабочего к религиозным сюжетам. О портретах царя и всего дома Романовых и говорить нечего. Зато стена украшена сетью художественных открыток.

И не только в столичных, но и провинциальных фабричных центрах это имеет место. Чем больше книг, брошюр, газет в рабочем квартале, тем больше репродукций, художественно-выполненных открыток, даже фотографий с произведений скульптуры и архитектуры.

Правда, не только уездный, но и губернский рабочий не может видеть произведения искусства, как таковые. Чтобы видеть чистое искусство, надо жить в крупных городах. Города же губернские,—не только уездные,—не устраивают у себя выставки картин художников. Но тут-то мы и подходим к вопросу: как приблизить искусство к широкому миру труда?

Одним из способов популяризации изобразительных искусств были бы передвижные выставки; есть даже надежда на образование выставки из подлинных картин выдающихся художников. „Художник Н. А. Касаткин,—констатировала Л. М. Арманд

на съезде по вопросам организации разумных развлечений для населения Харьковской губернии,—положил ей основание, пожертвовав свои картины московскому союзу потребительных обществ. Это варианты картин „Кто?“ и „Соперницы“, находящихся в Третьяковской галлерее. Н. А. Касаткин надеялся привлечь в эту коллекцию часть тех картин, оставшихся от передвижной выставки 1904 года, которая ставила своей задачей ознакомление провинции с работами настоящих художников. Было тогда собрано около 300 картин. В 1915 же году в Волоколамском уезде, Московской губ., уже путешествовала по ярмаркам выставка, подобранная московским союзом потребительных обществ. Особое впечатление произвели репродукции исторических картин Иванова. Несмотря на высокую расценку, оказалось не мало желающих их купить.

Конечно, организация выставок из подлинных картин—дело сложное. Среди художников, проникнутых широкими взглядами на искусство, найдутся желающие поделиться материалом; но желающих все же окажется ограниченное число. Столичные художники не везут даже в большие города своих картин, мотивируя это тем, что не оплачиваются расходы по перевозке. Подлинные картины еще долго останутся редким гостем на фабрике, на заводе. Но раз это так,—передвижные выставки должны составляться из репродукций.

У нас, в России, репродукций, художественно выполненных в красках, немного. Но все же они есть. Обычно они и недостаточно крупны, и недостаточно дешевы. Но покупка через просветительные учреждения, кооперативы и пр. должна обеспечить и художественность работы, и размер и дешевизну.

Рабочий любит изобразительное искусство, и надо торопиться укреплять эту любовь всеми средствами культурно-просветительной работы. Чем развитее вкус, чем утонченнее культура, тем лучше проявится это в промышленности, и не в одной только „художественной“.



ГЛАВА ПЯТАЯ

ЖИВОПИСЬ ПО-РЕВОЛЮЦИОННАЯ.

I.

Ряд художественных выставок,—выставок картин художников, вышедших из рабочей (а, следовательно, и крестьянской) среды—любопытнейшее явление наших дней.

Рабочие-поэты явились на рабочем горизонте задолго до революции; наиболее видных из них,—и московской, и петербургской группы—выдвинула рабочая пресса еще до войны. Рабочий театр, в свою очередь, имеет свою историю. Роль же рабочего в области живописи была,—по крайней мере, на первый взгляд—ролью зрителя; не знатока даже, а зрителя, который еще в процессе наблюдения, может быть, не решится и отстаивать свое мнение. Он симпатизировал той или иной школе, но для специальных занятий живописью у него и времени не было, и атмосфера была неблагоприятна.

Однако, уже в те дни, от которых нас отделяет столько перемен, руководителям экскурсий в музеи, художественные мастерские, на выставки бросался в глаза зритель-пролетарий, может быть, не творивший и не писавший еще, но уже зритель-художник в душе. По тому, как он смотрел картину, как подходил к произведению скульптуры, как вдумчиво оценивал каждое явление, даже по тому, как отмалчивался, предпочитая прежде разобраться в своих впечатлениях, чем высказывать их—по одному этому угадывался художник по натуре. Многие,—как это ясно нам теперь—пробовали и выявлять себя в своих чердаках и подвалах, добиваясь и

кой-каких достижений, но—в отличие от поэта или артиста-рабочего—это были скрытые еще силы, невидимые на беглый взгляд и, если была о них речь, то об одиночках той или иной художественной значительности.

До какой степени художники выходили и выходят (не только у нас, но и за границей) из трудовой среды, из рабочих, ремесленников, крестьян! Милле, который знал и думал только о крестьянах и был так глух к городскому рабочему, был сыном деревни, до 23 лет не имевшим понятия о живописи. Курбэ, чьи „Каменотесы“ в такой степени обогатили искусство социальной идеей, пришел в город тоже от сохи. Наш Репин был солдатским сыном, Богданов-Бельский—по происхождению мужик... Правда, искусство было далеко от трудовых классов, и, выйдя из народа, художники отрывались от него и психологически, и профессионально, по своим творческим заданиям...

Выставки рабочих,—как и студии, создаваемые для них—это первая попытка собрать одинокие, разрозненные до сих пор силы подвалов и чердаков; помочь им осознать свои задачи, создать „свое“ искусство, в котором жизнечувствие пролетария выступило бы с той же полнотой, что и в рабочей лирике.

Мы гадали о характере рабочих вкусов в области изобразительных искусств. Не одно из существующих течений,—разумеется, „левых“—пыталось утверждать, что оно именно и представляет художественную идеологию рабочего класса. Но данные, которые бы позволяли судить о правильности этих суждений, были скудны. И вот, наконец, эти люди, в суровой борьбе за свое рабочее существование, без указаний, без помощи, имевшие мужество отдавать силы живописи, дают нам свои дары и вместе с тем ставят конкретно вопрос: с чем мы имеем дело? С сложившимся новым искусством или с тем, что может стать таковым? Можно ли противополагать эти опыты старому русскому искусству, как нечто новое по содержанию, по приемам мастерства? Если же нет, то каким художественным направлениям рабочий отдает предпочтение?

Прежде чем отвечать, не следует упускать из виду два момента, существенных для их решения. Во-первых, рабочий класс России—класс молодой и притом класс, соприкасавшийся близко с культурой города, т. е. разных слоев буржуазии. Во-вторых, наш рабочий своими корнями связан не столько с ремеслом, сколько с крестьянством, столь богатым художественной традицией именно в области изобразительных искусств. В России,—где рабочий чаще полу-крестьянин, полу-пролетарий, чем рабочий в индустриальном смысле слова—эти ценности—лучший свидетель того, какие силы, какая стихия мастерства заложена в нашем молодом пролетариате.

II.

Да, творческие силы заложены в массах; искусство искони близко и понятно народу, с которым еще в такой степени слит пролетариат; из поколения в поколение передаются мастерства, приемы, созданные дедами и прадедами, и—как ни низка сама по себе живописная культура—родники народного творчества неистощимы. Разве не это видим мы в прошлом?

Мощные силы, заложенные в массах, при всяких условиях находили себе выражение, и безвестные художники выходили из их недр, спаянные с ними идеей, чувством, верой. Из этих художников не мало гениальных мастеров, и поистине можно сказать, что в душе масс родилось живописное мастерство, что образцы нетленной красоты даны здесь.

Ведь это мастерство разлито по всему лицу России, запечатлено живою сущностью искусства. Взгляните на ковры,—изделия Орловской или Полтавской губерний, на кружева Тверской, на серебряные изделия Костромской; взгляните на резьбу по дереву, по бересте в лесах Архангельской или Вологодской губерний, на ложки, чашки, игрушки Ниже-

городской. По тонкости замысла ковры не уступают восточным, и наиболее ценным; рисунки на ложках поражают грацией, которая поспорит с первоклассным произведением, а глиняные изделия, столь примитивные, в то же время столь сложны по своему выполнению, что в состоянии украсить музеи Европы. А игрушки от Троицы-Сергия, а бисерные изделия, а изделия из слоновой кости, давшие одного из значительнейших скульпторов восемнадцатого века—Ф. Шубина, сына крестьянина, подобно Ломоносову, доехавшего с обозом из деревни в столицу!

Уже здесь—в сфере фарфора, хрусталя, фаянса, материи, ковров—налицо умение справляться с любой формой; и прежде всего мастерство живописи. Тем убедительнее это последнее, когда обращаешься к образцам старинной народной живописи, продолжающей жить на наших глазах.

Вот лубок, гравюра на дереве. Это слово получило значение дешевки. Но интерес к лубку не умирает, ибо это не только бытовая картинка, полная народного остроумия; это подчас и вещь высоко-художественная, в которой так непосредственно запечатлелся быт народа с его верованиями и взглядами. Еще значительней народные мастера, время от времени воскресающие из мертвых, благодаря раскопкам какого-нибудь любителя; картины, так зрело построенные, в которых так великолепен колорит. Вот, например, такие работы, недавно открытые на Украине: „Мамай“ и „Предместье Запорожской Сечи“. В них поставлены уже те живописные задачи, которые разрабатывают ныне оригинальнейшие мастера. Но особенно привлекает нас полная строгости и благородства старая икона, так много говорящая о чувстве стиля и красоты.

Особенность древней иконописи—упрощенная композиция, связанная с обобщением форм, свойственным монументальной живописи. В иконах новгородских мастеров, например, допущены нарушения перспективы. Но это не ослабляет мастерство

в трактовке фигур и тканей пейзажа, внешней утонченности форм, чудесного колоритического блеска. Приподнятый идеализмом, новгородский иконописец любит стиль, четкую, чеканную форму, и каждая линия его вытекает из ритма и гармонии целого. Положительно удивляют высокие достижения в те времена, когда уровень живописной культуры был столь низок. В Строгановской школе уже обилие и богатство деталей идет в ущерб силе и простору, а „фрязь“—фряжское письмо—уже теряет благородство линий. Затем следуют и дешевые формы, в которых уже нет ни строгости стиля, ни подлинных живописных задач. Однако,—несмотря на позднейшую безформенность, неумелость—древняя икона остается для нас образцом простоты, выразительности, силы. Она живет по сей день; живет в ней каждая линия. Мастер, сотворивший ее, затерянный где-то в глубине народной жизни—весь в чувстве ритма и связности живописных элементов своего произведения.

И вот—мы видим—видные силы нашей современности,—Рерих и Стеллецкий—припадают к источнику иконописи, заимствуя приемы наших древних мастеров, усваивая их формы и мотивы; у них больше „культуры“, чем мастерства, и без помощи этих мастеров им не выявить свою индивидуальность. Ведь в то время как мы носимся с новыми формами, не один „новый“ прием или принцип живописи скрыт в этом народном мастерстве.

Прибавьте область народного орнамента и декоративной живописи, полную стремлений к красоте, и вы получите представление о тех ценностях, скрытых в старине, которые живут и по сей день, в качестве навыков, умений и традиций.

Отсюда то,—от этих масс, от этого запаса сил, от этих дарований, не оставивших своих имен—идут художники-рабочие, конечно, социально и психологически отличные от отцов и дедов. Очевидно,—как бы материал, подлежащий нашему рассмотрению, ни был несовершенен—он не может не

привлекать к себе внимания. Ведь это—голос той же неповторимой индивидуальности, которой уже запечатлена такая полоса искусства, великих созданий прошлого.

Рабочее искусство растет из новых условий жизни, но источник творчества—в корнях, от которых идет этот пролетарий. Но прежде чем перейти к самым выставкам рабочих-художников, остановимся на учреждении, которое уже связало себя с рабочей живописью, которому собственно и обязаны своей жизнью эти выставки—на студии, студийной работе в области изобразительных искусств, привившейся в Москве, в Ленинграде, в идейных центрах провинции.

III.

Студия рассчитана на два-три десятка студийцев; это лаборатории, где идут опыты новых исканий под руководством специалистов. Только после того как рабочий достиг известных знаний, проделал предварительную работу либо самоучкой, либо в школе рисования, эта работа исканий становится ему доступна. Если начальные ученические шаги проделываются в студии, то характер работ ее, весь план должен быть для этого приспособлен. И на-ряду со студиями мы видим ряд школ рисования.

Для рабочих—и тех, что делают первые шаги, и тех, что крепнут уже на пути к искусству—студии-школы являются центром, собирающим их энергию, их творческие усилия в данной области. Насколько это так, говорит уже численный рост их. Правда, увлечение студиями, особенно широкого типа, носило диллетантский характер; опыт невелик, а сил, конечно, недостаточно. Речь шла не столько об углубленности, сколько о размахе работы. Но то, что так хаотично, кое-где входит в берега, и вот мы видим уже очаги рабочего искусства, требующие к себе внимания.

В Москве 19 студий, по одной на район. Первоначально открылась центральная, в которую записалось 50 человек, но

работало всего 10—12 вследствие дальности расстояния. Затем открылись 5 студий в районах Рогожско-Симоновском, Городском, Басманном, Лефортовском и Сокольничьем, на первых порах ограничившиеся классами живописи и рисования в виду особой потребности в них и лишь позднее перешедшие в наиболее приспособленных для этого районах,—Басманном, Рогожском, Городском и Лефортовском—и к преподаванию скульптуры. В классы живописи и рисования записалось от 45 до 80, в классы скульптуры от 25 до 40, в общей сложности до 475 студийцев. В центральной студии в Петрограде состояло 26 учащихся; кроме центральной, районных школ 6, помещающихся в первом городском районе, Литейном, Выборгском, Петроградском, в Новой деревне, в центральном клубе моряков. Позднее организовались школы в Колпине, на Трубочном заводе, еще на трех заводах; четыре школы в Нарвском, Рождественском и Василеостровском районах, наконец, в Кронштадте и Шлиссельбурге. Всего в открытых школах обучалось 4.124 учащихся.

Так в столицах. За ними тянулась провинция. Было постановлено открыть школы студийного типа в Уфе, Туле, Иваново-Вознесенске, Павловском посаде, Костроме, Сергиевском посаде, Рязани, Пензе, Саратове, Орле, Вятке, Вологде, Новгороде, Нижнем-Новгороде и т. д., и т. д. И мы читали время от времени: в Твери при Пролеткульте открылись „классы живописи и лепки“, в Смоленске „студия изобразительных искусств“, в Архангельске „художественная студия“, хотя и сведенная к начальным опытам в области черчения и рисования карандашем и акварелью.

Вот подробности. В Тамбове с момента открытия студии функционировало два отдела: живописный и архитектурный. Отделы скульптурный и декоративный, т. е. прикладного искусства, не могли наладиться. Живописный отдел охватывал работы: масляными красками, акварелью и углем: 1) с простейших форм, 2)мертвой натуры и 3) живой натуры—портрет,

наброски. В архитектурном отделе главное внимание обращено было на проектирование и композицию. Всех слушателей записалось 125 человек; позднее же, с открытием скульптурного отдела, внесшего много оживления, записалось еще 50 учащихся. В Смоленской студии и те, кто учится, и те, кто совершенствуется, все вместе. Слышится вопрос:

— Вот как этот куб мне изобразить половчее? Покажите-ка.

Художник объясняет, показывает. Рисовал ли уже?— интересуется он. Нет, с азов учиться пришел рабочий.

— Где там рисовать было... Только вот в детстве разве... Был это, значит, у батки деготь, целое ведро, а я его и вымазал на рисование заместо красок. Ну, и задали же мне. С чего мне начать, с чучела или гипса?

— Как хотите, с чего сможете. Вот вам папка, уголь и бумага. Вы с этой гипсовой пирамиды начать хотите? Ну, что ж, и прекрасно.

В Самарской студии нельзя опаздывать. Вновь пришедший рискует не найти для себя места: мастерские тесны, а наплыв желающих растет с каждым днем. Запись достигла 100 человек, так что решено образовать параллельную группу и вести занятия с каждой группой через день. Но вот дана поза натурщику. Старостой, выбранным на месяц, роздана бумага и уголь, и все принялись за работу. Кто медленно, черточка за черточкой, зарисовывает натуру, кто широкими свободными линиями. Большинство—рабочие фабрик и заводов; лица у них усталые, но внимательные, жадно хватающие всякое объяснение. Чувствуется желание учиться технике рисунка. Есть совершенно начинающие. Вот один пожилой рабочий, с виду железнодорожник... Подходишь взглянуть на его работу, но на белом листе бумаги находишь лишь несколько линий.

— Знаете,—несколько смущенно говорит он,—не пойму, как уголь взять в руки, никогда еще не рисовал, покажите, как начать.

Другой сидит, низко склонившись над рисунком, и рисует будто носом,—прием, конечно, неправильный, но этой привычке есть свое объяснение: вид у этого студийца настойчивый, кропотливый. Упорство, с каким рабочие берутся за дело, дает результаты, хотя половина всех студийцев—самоучки. Пришли в студию после завода, урвавши из своего отдыха три-четыре часа. И раньше они эти часы отдавали любимому делу; уходили за город,—писали красками этюды.

А вот Владимирская студия. В большой комнате дети и взрослые легко выявляют свои мысли на холсте, на бумаге, в красках, стараясь запечатлеть красивое, чистое. Многочисленные модели, простые, гармоничные разбросаны повсюду, и студийцы рисуют все, что им захочется. Лепят в другой комнате, при чем особенно стараются детишки. Грибы, горшки, козы, львы неумело выходят из их ручек, но видна любовь; незаметно направляемая преподавателями, она найдет путь к технике.

Состав студийцев—рабочий. Среди строителей студий долго обсуждался вопрос о составе последних в связи с целями, которые ставят себе студии. Спор шел в плоскости определения понятий „пролетарий“ и „интеллигент“. По взглядам одних, понятие „пролетарий“ определяется не материальным положением и не идеологией, а местом в процессе производства. Если студии—лаборатории новой культуры, то в них место лишь рабочему в последнем смысле. Интеллигенты же, как носители старой культуры, могут лишь тормозить работу и должны отойти от нее, хотя бы идеология и сближала их с рабочими. Только рабочие, по развитию подошедшие к интеллигенции, но связанные с рабочей массой своими переживаниями, имеют право, согласно этому взгляду, работать в студиях, т. е. ядро студийцев должно состоять исключительно из рабочих. Другая точка зрения, напротив, клала в основу материальное положение и идеологию. Происхождение не имеет значения; часто люди, вышедшие не из рабочей среды, усы-

повляются рабочим классом, если идут с ним нога в ногу в жизненной борьбе. Согласно этому взгляду, в студии место всякому, кто служит делу социализма. В итоге утвердился тот взгляд, что учениками студий могут быть лишь рабочие, если же и интеллигенты, то лишь те, что вышли из рядов пролетариата и связаны с последним по сей день.

Однако, едва ли хотя бы одна из студий насчитывает в числе студийцев лишь рабочих в индустриальном смысле этого слова. Практика показывает, что индустриальные рабочие не составляют большинства студийцев. Так, среди студийцев, работающих в петроградской центральной студии, индустриальных рабочих меньшинство, процентов тридцать. Большинство работает в предприятиях мелких (напр., кожевники и переплетчики), почти сплошь связанные с деревней и деревенским духом. Тем более это имеет место в студиях провинциальных.

Это—рабочие, идейно тяготеющие к искусству, затем те, что расширяют свои познания для приложения к специальному труду, напр., рабочие-декораторы, граверы и т. д. В этом направлении попадают в цель школы предварительного характера, устроенные на фабриках и заводах, где сосредоточены рабочие. Они черпают из живых трудовых слоев те творческие силы, которые потом уже вольются в школы высшего типа, ставящие своей задачей выявление талантов, формирование сущности, вытекающей из классовых особенностей пролетариата.

IV.

Каковы методы, которые должны помочь художнику-рабочему выявить свою художническую сущность? Мы задали этот вопрос руководителю петроградской центральной студии А. А. Андрееву.

Сын строительного рабочего, первоначально сам работавший на постройках, он самоучкой-живописцем работал пять лет,

пока не попал к профессору Кардовскому; увлекался былинами, народными песнями, а эскизы его частью типа монументальной живописи, частью бытового содержания. Андреев, с возникновения студии и по сей день руководящий ее работами, так описывает нам методы студийной работы.

— Обратите внимание на названия,—говорил он о работах учеников,—композиция в круге, квадрате, фактурные задачи, построение пейзажа по цветовому отношению, построение массива земли, сферическое построение пейзажа, композиция „высоты“, „роста“, композиция „труд“, композиция „свето-тени“,—таковы словесные знаки, приданные студийцами своим работам. Названия сами по себе мало что значат. Но, как спутники устремленности, они показательны. Беря их в этой показательности, мы видим: студиец петроградской студии имеет всегда перед собой ясно поставленную задачу; он „знает“, „что“ ему надлежит сделать. Независимо от значительности тех или иных задач, от качества их живописного разрешения, мы можем установить „ясность“, как одну из черт работы наших студийцев. За немногими исключениями, работы тверды в достижении намеченной цели и, если сбиваются с пути, то не потому, что задания смутны. В одной группе подчеркивается в названиях живописный материал, как основа соответствующей проработки остальных элементов („построение в треугольнике“, „полукруге“, „квадрате“, „фактурные задачи“); в другой характер устремленности художника во вне („внимание по плоскостям“, „сферическое построение земли“, „построение массива земли и пр.). Но для обеих групп характерно устремление к закономерности, и, как результат, устойчивость построения.

— Чтобы оценить эту ясность, эту твердость в достижении, нужно иметь в виду, что принцип наш—полная свобода. Студийцы-рабочие сами вырабатывают подход к искусству. Научно разбираем элементы искусства, разрешаем ряд определенных конструктивных задач, но темы мы не ставим.

предоставляется каждому работать по своей теме, по которой кому хочется. Развитие творческой самодеятельности пронизывает практическую работу во всех ее видах и формах. Студийцы должны усвоить себе твердо, что без техники искусства, без мастерства их самостоятельность будет слабой, будет открывать давно открытые Америки, в силу чего в основе этой самодеятельности прежде всего должна лежать техническая крепость, успехи мастерства того искусства, в котором студийцы работают. Конечно, техника, технические достижения—лишь одна из наших задач. Еще важнее связать ее с общими тенденциями эпохи. Ведь студийцы отображают в своем творчестве, в своих достижениях чувства и думы рабочих масс, и вот надо воспитать их в органическом слиянии с ними, перенося в студию те начала, тот дух и содержание, какие заложены в пролетариате. Студийцам необходимо ставить вопрос: для кого работать, для кого творить; научить их слушать не только преподавателя, а и того, и особенно того, кто воспринимает его работу, т. е. массу. Они ведь работают для нее.

Итак, уменье выявить не только технические силы, но уменье отделить задачи технического воспитания в рамках общеобразовательной школы от социальных задач, преследуемых в художественных студиях, перенести центр внимания с технической стороны на способность „понимать“ искусство под известным углом зрения—вот главное. Создавать искусство, живое своей связью с общественной борьбой, возбуждающее волю в данном направлении—вот задача. И та же задача стоит перед студиями вообще.

Вот, например, Смоленская студия изобразительных искусств. Нет учителей в прежнем смысле этого слова. Специалистам отводится область технического руководства, отнюдь не идеологическое влияние в студии. Студийцы вовлекаются в круг идей коллективной работой над своими заданиями. Вот Тульская художественная студия. Работа по определенным лозунгам,

по мнению ее руководителей, воспитывает воображение студийца в данном направлении, так как лозунг, прежде чем приступить к выявлению его содержания средствами изобразительных искусств, разбирается с точки зрения строительства жизни. „Мы не отделяем процесса овладения техническими навыками в живописи от содержания работы. Наш студиец, что бы ни делал из заданного ему, прежде всего должен охватить внутреннее содержание данного предмета, и только после этого упражняться над ним в техническом отношении. Опыт нам показал, что такой метод не только не стесняет творческое воображение художника, но, наоборот, делает его глубже, шире, светлее, а в смысле выбора и овладения техническими приемами—самостоятельнее и „смелее“.

Словом, деятельность носит боевой характер отмежевания от идеологии буржуазной, отвлечения рабочего от проблем чисто живописных к проблемам, лежащим и по ту сторону искусства. Это не искусство для искусства, „столь страшное своей душевной опустошенностью“; это искусство, как орудие для преодоления начал старой культуры. Пролетаризировать искусство, заложить основание и укрепить искусство рабочего, изображающее социалистические темы, трудовую жизнь пролетариата—вот задачи, стоящие перед студиями. „Присмотритесь внимательно, — рекомендует рабочий Голубь—к пламени этих возгорающихся очагов, увидите, то и дело, ярким блеском вспыхивающие искорки и вы скажете: „они идут“. И не далеко то время, когда Русский музей, Третьяковская галлерея, Лувр, Британский музей и т. п.... отведут им почетные места. Индивидуалистическое искусство буржуазного общества должно стать достоянием исторических музеев. Его следует серьезно и внимательно изучать и—только. Нарождается искусство новой идеологии, титанической борьбы пролетариата против буржуазии“. Это искусство вполне может уже теперь проявить элементы и положительного творчества. „Уже теперь совершается еще непод-

дающаяся учету, в виду глубины размаха, захватывающего своей грандиозностью, творческая работа строительства новых начал“ [1]).

Но раз дана антиномия старого отмирающего и нового нарождающегося искусства, особое значение приобретает идеологическая подготовка, и в программу общего курса входят не только такие предметы, как основы понятия об изобразительных элементах, основы технологии, законы зрительного восприятия, основы техники изобразительного творчества, основы производства (декоративная живопись и др.), но и такие, как история культуры, история искусств, эстетика, история литературы, идеология рабочего класса, основы рабочей культуры.

V.

Студийцы стали выдвигать способных с первых шагов. Не говоря о центральных студиях,—в них нашли себе места даровитые самоучки из народа,—и в районных студиях (напр., в Москве) обратили на себя внимание работы Анисимова (матроса Черноморского флота), никогда прежде не писавшего; Сазикова (рабочего Московского кабельного завода); Филиппова (шоффера), Козлова (сына рабочего) и на курсах рисования (напр., в Петрограде при Рабоче-крестьянском доме): рабочие Сорокин, Филиппов и Виноградов. Но совместить работу на фабрике, на заводе с работой в студии трудно.

Работа, которую должен проделать студиец, требует большого напряжения. Он должен не только освоиться с областью живописи, изучить образцы прошлого, но и работать над своей техникой. Если же ставить задачи, еще более широкие, „преодолевать“ ценности старого искусства, критически усваивать их, то для этого нужно еще больше времени и усилий. Очевидно, после восьмичасового рабочего дня на фабрике со-

[1]) „Грядушее“. Пролетарский художественный журнал, № 2. 1918 г. А. Голубь. „Революция и искусство“.

средоточиться на писании картины или лепке так, как того требует дело, рабочий не в состоянии. И вот рабочие различных студий заговорили о том, что без быстрого, сравнительно, усвоения техники их попытки будут напрасной тратой сил; для того же, чтобы они овладели техникой, им должна быть дана возможность работать только в той области, к которой их влечет.

Чтобы овладеть техникой, методами, достигнутыми в живописи, уменьем с наибольшей свободой и ловкостью выявить многогранные замыслы души,—конечно, рабочие правы— нужно все силы и время отдавать этому уменью. Но тут выступила на сцену одна сторона студийной работы, создававшая ей целый ряд противников. Ведь если студия концентрирует свою энергию среди избранных, то неизбежна и замкнутость ее, оторванность от широких масс. Замыкаясь в себе, работа получает тепличный характер, характер лаборатории, где культивируются, быть может, большие дарования, но дарования, оторванные уже от родных масс; специалисты, мастера своего дела, усвоившие все технические приемы своего искусства, но не связанные уже с рабочей массой. Словом, выплыл вопрос о профессионализме, опасном впоследствии, порождаемом студиями в силу стремления углубить свои познания и усовершенствовать свои способности в самодавлеющей тиши.

Наметились две точки зрения: одна, отрицавшая профессионализм и вместе с тем самый тип художественной работы, другая,— признававшая его. Противники профессионализма исходили из того, что революция культуры, как и быта, еще только начинается. Поэтому важна четкость мысли, острота критики. Допустим, что рабочий-художник под руководством специалистов овладел техникой и сам стал специалистом. Разрешается ли этим вопрос о создании искусства, которое будет обслуживать рабочую культуру? Нет, ибо власть старого мира в искусстве еще очень и очень сильна, и ее нельзя свергнуть силой; ею запечатлена вся наша жизнь, весь быт.

Ценности буржуазного искусства всюду распространяют свое влияние, нередко неуловимое, и мы увидим и нашего пролетария-специалиста во власти этих традиций. Нет, художнику-рабочему, прежде чем он начал творить, нужен процесс внутреннего горения в огне рабочих дум и чувств. Он должен овладеть техникой, но в каких условиях? Вот вопрос. Лишь положение пролетария в процессе производства обостряет его сознание. Идеология пролетария родится в производстве. Там воспитывается и его психология. Но раз основы психологического воспитания даются лишь в процессе производства, то только в нем рабочие и сознают творческую силу коллектива. Там и рождается то чувство связанности, которое так важно в рабочем творчестве. Вот зло профессионализма, а вместе с тем замкнутого характера студии, в том и состоит, что пролетарий отрывается от процесса производства. Отрываясь же от процесса производства, рабочий-художник попадает в „техническую“ обработку далеких от классового чувства специалистов. И это в то время, когда для него так важно заострение классовой психологии: ведь творчество культуры есть не только постижение старых ценностей, но и актуальная борьба с ними.

Так рассуждали противники замкнутого типа студии. Но тем горячее выступили защитники последней, те, кто техническое образование пролетария считали первым шагом по пути новой культуры, нисколько не боясь профессионализма. По их мнению, из среды студийцев, как в центре, так и в районах должны быть отобраны наиболее даровитые, которые должны быть освобождены от работы на фабрике и заводе и работать исключительно в области искусства. Ведь мастерство в массовом масштабе невозможно, а возможно лишь создание талантов, которыми обладают лишь единичные личности.

Этот взгляд поддерживал и рабочий, писатель по вопросам рабочей культуры, Ф. Калинин. Любопытны доводы, которыми он побивал своих противников. Они боятся — доказывал он, — что рабочий, оторвавшись от станка, от процессов физического труда, оторвется от рабочего класса, а, следовательно, утеряет и его классовую особенность легкого восприятия рабочей идеологии. Но они фетишируют рабочий труд. Они думают, что идеология рабочего определяется физическим трудом. На самом же деле она определяется способом производства в целом. Дело не в том, что рабочий отрывается от трудового процесса на заводе, а в том, какое классовое положение он занимает. „Наши противники,—писал Калинин,—боятся, что при полном отрыве рабочие подпадут под власть буржуазной идеологии и забудут свое положение рабочих. Мы думаем, что это не так. Во-первых, их положение, а это самое главное, ничем не изменится по сравнению с рабочими. Они будут жить и учиться на субсидию, которая во всяком случае не будет превышать заработной платы рабочих. Кроме того, в советской России идеологический аппарат воздействия в руках рабоче-крестьянского правительства, буржуазное влияние подорвано, нет никакой опасности в отрыве. Бояться обуржуаживанья рабочих, которые будут заниматься изучением техники искусства, значить слишком большую силу придавать влиянию буржуазной идеологии и ее особой заманчивости. Мы не сможем создать пролетарское искусство, если не создадим условий для рабочих, при которых они могли бы развернуть свои богатые возможности. Если мы из боязни отрыва рабочего от станка будем способствовать созданию кадра недоучек и диллетантов, которые — даже при больших данных таланта в процессе проявления творческих возможностей будут встречать препятствие и тормоз в отсутствии у них надлежащих навыков, то это значит: мы будем заниматься не только бесполезным делом, но и вредным“[1]).

---

[1]) «Пролетарская культура». Ежемесячный журнал.—Орган всероссийского совета пролетарских культурно-просветительных организаций. № 7—8. Ф. Калинин. „О профессионализме рабочих в искусстве“.

Калинин предсказывал, что взгляд противников студийного профессионализма потерпит крах и не встретит поддержки широких рабочих масс. Действительно, тип студий от этих оживленных прений не пострадал. Студии и студийная работа страдали, главным образом, от недостатка материалов, красок, бумаги и холста; от мобилизаций, временами лишавших их наиболее ценных сил, наконец, в самые трудные годы, от нетопленных помещений, в которых шли занятия.

VI.

Эти-то студии, пытающиеся выявить социальную сущность художника-пролетария, и противопоставили выставкам старого искусства выставки художников нашего молодого пролетариата. Это в начале—картины самоучек, не проходивших никакой школы, затем, главным образом, произведения студийцев.

Что же видим мы—критическое преодоление искусства старого, новое сознание и новые методы, словом, искусство пролетарское, а не искусство пролетариев? Ведь пролетарию старые навыки, старые приемы мастерства, даже строй идей могут быть в такой же степени присущи, как, например, передвижникам, продолжателям покойного Перова, которые так тяготели к народной жизни, так любили поэтический народный быт, а, следовательно, и гражданские сюжеты. Но прежде чем говорить о разрыве, вспомним, что собственно наши пролетарии должны преодолеть в культуре живописи.

В течение ряда десятилетий,—от сороковых до девяностых годов,—у нас утвердился реализм в живописи. Это был реализм еще в меньшей степени, чем то, что принято считать таковым в художественной литературе. В нем было не мало выдумки. Тем не менее, старый реализм дал таких пейзажистов, как Суриков, Репин, Крамской, Ге, которым так близка была жизнь народа и народные сюжеты. Народничество так же мало спасало их от выдуманных приемов, как и их натурализм. И в то время как реалист увлекался стремлением точно, без всяких тенденций, запечатлеть те образы, которые дает нам природа,—ее свет, ее краски, ее формы,—в это время его подстрегал уже импрессионизм, переход от этой „объективности“ к художественной субъективности. В самом деле, разве наши зрительные впечатления одинаковы? Один видит острее, другой—слабее; уже в силу темпераментов, восприятия различны, что особенно дает себя знать в жизни города. Город с его движением, шумом, ночной жизнью; город с его центральными улицами, которые так любит художник, поднимает, волнует психику его, создает думу подвижную, поддающуюся настроениям. И вот вам уже картина импрессиониста, в которой так светлы тона, так живы и подвижны лица. Это тот же реалист, но реалист настроений; главнее всего у него переживания его самого.

Мастера этого течения,—Серов, Бенуа, Мусатов—впервые убеждают нас, насколько живопись близка к музыке, оставаясь, впрочем, реалистической по своим основным заданиям.

Но поэтическая задача, прокравшись в поры старого реализма, дает себя знать и дальше. Стилизуя действительность, художник все дальше отходит от натуры, и перед нами уже символизм, создающий свой особый мир, который начинает играть такую роль в живописи. Конечно, в известном смысле символизм—художественный прием, такой же, как реализм,—не более того. В этом смысле всякое мастерство символистично. Но символист по умонастроению считает себя в праве, как и композитор, произвольно видоизменять те созерцания, которые он получает от действительности; кроме правды натуры, т. е. внешней, есть еще для него правда внутренняя. Вот им овладело настроение, и он творит в красках красоту, как композитор в звуках, и очертания предметов, их окраска, их форма—согласно замыслу—меняются. От этого переутонченного искусства к мистицизму—один шаг, и оттого так близки символисту мистические темы: смерть, любовь, трагедия и вечность.

Новые течения,—кубизм, футуризм, неопримитивизм—еще дальше уходят от реальной жизни, отрицая вместе с реализмом законы перспективы, анатомии. По их взглядам, все, что было замечательного, своеобразного по живописным формам, было отступлением от натуры, и для них все в поэтической задаче, а не в „изображении", не в „рассказе". Строя отвлеченное, „от себя", смотря на мир „из себя", из своего субъективного я, разлагая, наконец, предмет на элементы, из которых состоит его картина, художник стал узким, одиноким субъективистом; положение „я так вижу, ты иначе" он доводит до последних границ, и мистика вещей у него вытесняет самые вещи. Ни о какой натуре не может быть уже речи; это стремление к стилю в точном смысле этого слова, стремление изобразить все внутренне-значительное, яркое, отступая от формы действительного объекта.

Итак, в погоне за эффектами живопись пережила эволюцию, эволюцию утонченную. Чем головокружительнее искания, тем дальше от природы, от традиций, от нормальных перспектив. Важное и неважное, необходимое и второстепенное расплылись. Момент объективный, натуралистический, и момент субъективный, стиль, т. е. выбор, подчинение всего изображаемого общему ритму, смешались; вместо экономии художественных средств, начала простоты—стремление освободить форму от содержания, уйти в технические тонкости.

Вот что, предварительно усвоив, т. е. пройдя стадию ученичества, должен „преодолеть" художник-пролетарий, чтобы его краски стали сознательным выражением психологии пролетариата. Что же мы видим по первым опытам? Уже достаточно ознакомиться со склонностями студийцев, чтобы убедиться, что перед нами—материал, еще пропитанный разными влияниями. „Может ли пролетариат итти за футуризмом или по его стопам?—писал Ф. Калинин.—Ясно, что нет: пролетариат и футуризм это антиподы. Пролетариат не может итти по пути выкрутас и проделывать вывихи разорванного сознания.

Это чуждо его идеологии и ни с какого конца к ней не подходит. Перед ним расстилается богатое поле творчества по пути стройной логики. Ему предстоят грандиозные постройки, сложенные из запасов богатого подсознательного опыта, выявленного интуитивно, облитого обильным соком чувства и связанного мощной силой сцепления логики—цемента сознания. Проявление художественного творчества должно быть введено в сознательный идеал. Заполняйте его каким угодно материалом интуиции, но все это должно быть строго и тесно связано с идеалом, под бдительным контролем сознания. Путь же заумного языка и заумных красок есть трусость перед светящим идеалом" [1]). Слышим мы и среди студийцев такие голоса. Так, нижегородцы „протестуют против изображения рабочих с кубическими головами". „Гармонически развитое тело трудового человека, полное гармонических мускулов,—говорят они,—прекраснее Париса, этого увековеченного паразита, или Ахиллеса, вся мощь которого направлена на неправое дело—убийство себе подобных. Тело трудового человека—вот идеал грядущей скульптуры. Все же, что идет от упадка, от отжившего старого, все больное и извращенное, все эти декадансы, кубизмы, лучизмы и футуризмы не имеют никакой цены для искусства грядущего. Футуризм погибает вместе с отжившим буржуазным миром". Однако, фактически дает себя знать больше всего влияние „левых" течений.

Большинство студийцев петроградской центральной студии тяготело к ним, как и центральной московской. Когда было произведено давление в последней, то „осталась одна графика", по словам лица, близко стоящего к московской студии. Это можно отчасти объяснить тем, что первоначальный опыт студий это—массовой опыт левого искусства; первыми художниками, вступившими, в качестве специалистов, в студии, были левые. Преподаватели менялись: сегодня один, завтра

---

[1]) Ibid.—Федор Калинин. „О футуризме".

другой, сегодня—супрематист, завтра—сезанист. „Левое“ искусство,—как называют себя эти течения,—культивировали левых студийцев, как ни ограничивали они себя и свою роль голым техницизмом. И это тем естественнее, что и специалист не остался равнодушным к революции. Революционный сдвиг в его творчестве сказался и новыми техническими средствами, и сюжетом, в котором так много динамизма. Вот это-то и сближало преподавателя-специалиста с рабочим студийцем.

Но объяснение лишь отчасти в этом. Главное в том, что массовое искусство,—искусство пролетариата,—создается не сразу, а в итоге продолжительного опыта.

Благоприятных условий для выработки своего лица в такой тонкой сфере искусства, как живопись, не могло быть. Пока же это так, пока нет рабочей организованной культуры, рабочий-художник может подкупать подъемом чувства, молодой искренностью, наконец, социальными контрастами, которые, конечно, сказываются в его картинах, но о преодолении старых навыков, приемов рутинного свойства еще говорить не приходится. Критический подход больше сказывается в суждениях студийца, чем в приемах его работы. И вот отсюда та почва для влияний и футуристов, и кубистов, и реалистов и импрессионалистов уже в первых студийных шагах наших пролетариев.

Рабочий—конструктор по чувству; простота композиции, прочность связи, отсутствие ненужных деталей—это ему сродни. В любом наброске студийца вы видите центр, гармонию цветов, то, против чего так грешит вкус, изощренный в поисках новых форм. Эта простота, эта гармония не дает студийцу итти так далеко в пестроте живописных средств, как левый руководитель, но все же роскошь цветов, идущая вразрез с сюжетом, музыкальное сочетание линий,—все то, что так „кричит“ в импрессионизме, кубизме, футуризме—привлекает с очевидностью наших студийцев.

VII.

По студийной работе можно гадать о выставках рабочих-самоучек. Если мы ждем реальных достижений, новых живописных систем, соответствующих планам, мы, без сомнения, ошибемся. Рабочее сознание не выявленно с убедительностью, и эта невыразительность есть основной дефект выставленных опытов.

Разумеется, восприятия различных социальных слоев различны. Настроения, переживания, интимные движения того слоя, того общественного класса, которым живет и дышит художник, не могут не давать себя знать в его произведениях. Проглядывая полотна, вы уже по темам отдаете себе отчет в том, кто их выставляет. Драма безработного, переселение мужика-новосела, забастовка... Еще характернее не что, а как. Портреты пролетариев, из которых машина высосала соки, давали нам и Ярошенко, и Касаткин, и Иванов; рисовали и стихию пролетариата, движение толпы, ритм этого движения. Но достаточно сопоставить картину интеллигента с картиной рабочего, чтобы почувствовать разницу. Интеллигент-художник подходил, как наблюдатель, к этому быту—со стороны. У рабочего же художника это свое родное и оттого,—даже невыявленный до конца,—опыт так захватывает вас даже с живописной точки зрения. Вот это то и убеждает, что если мастеров пролетариата, достойных его имени, еще нет, то они будут.

Перейдем к выставкам. Первый шаг был сделан петроградской центральной студией в 1918 г. Исходя из того, что раз существуют живописцы-рабочие, то они должны себя выявить, инициаторы выставки решили розыскать и собрать самоучек, которые по своим подвалам и рабочим конурам работают и ищут. Лучшее средство для этого, конечно,—выставка; вот и просили рабочих, находящих силы самостоятельно работать и творить, доставить свои произведения.

Вскоре поиски по окраинам, по рабочим кварталам дали реальные результаты. Оказалось, что незаметно для центральных улиц—там, по рабочим углам—идет работа, зреют формы, еще первоначально незавершенные, но духовно целостные, бросающие свет на искусство будущего.

Тогда возник вопрос о том, принимать ли на выставку лишь произведения изобразительной творческой мысли, отмеченные известными углами зрения и художественными оценками, или все то, из чего растут цветы рабочего искусства, независимо от того или иного мерила. И было решено, что все,—даже слабые картины и рисунки,—должно иметь место на этой выставке.

Вот почему на обеих выставках, устроенных пролеткультской студией, так чувствовались еще слабость, неопытность, неразвернувшиеся крылья пролетариев; на-ряду с экспонатами, сильными по краскам, по композиции, по хорошо выполненной перспективе, наконец, по значительности настроений, бросались в глаза опыты, напоминающие собой открытки в слащавом, мещанском вкусе. Это прежде всего давало себя знать на первой выставке. Здесь особая комната была предназначена для копий с художественных произведений, с которых обычно начинает свои опыты рабочая беднота. Эти копии были слабы не только потому, что писаны были не с оригиналов, а с каких-нибудь открыток, но и потому, что и сходство было сомнительного свойства. Свободное отношение к оригиналу переходило в плохое подражение; но—что особенно плохо—это—случайность выбора, в наших российских условиях равносильная влиянию дешевых произведений дурного сорта.

Однако, тот не вынес бы должного представления о первых ласточках рабочей живописи, кто бы из-за копий и неопытных рисунков не заметил того, что достойно внимания в картинах художников-самоучек. Это—ряд разнообразных влияний; зависимость выставленных работ от течений современной живописи и по форме, и по содержанию не подлежит сомнению. В лучших случаях она бессознательна. Но в то же время они сохраняют самостоятельный характер, что и делает их материалом для тех или иных суждений.

„Левые“ течения своим влиянием здесь еще похвастать не могут; быть может, потому, что еще не предшествует преподавание „левых“ специалистов. Были отдельные работы, близкие левым исканиям, но большинство выставленных картин от них далеки. В духе упадочного классицизма восемнадцатого столетия писаны картины Некрасова и Каро: наивные приемы, композиция в духе мифологических сюжетов. Пейзажи Яковлева тонко выписаны в манере натурализма, как и этюды Савицкого и Ганаева. Светло и ярко—в стиле импрессионизма—написаны эскизы Пиоля, Вейде и Пилипенко. Влияние Беклина сказалось в картинах Гриве, северной скандинавской живописи у Эмсена, русского лубка у Закацкого. Уже этим самоучкам—несмотря на подражательность—нельзя отказать в умелости. Они обнаруживают и темперамент живописца, и серьезный подход к живописным заданиям. Однако, лучшее из того, что было выставлено в 1918 г. в Петрограде, принадлежит не им. Наиболее значительные дарования обнаружили Алексеев (бывший солдат, уже поработавший некоторое время в школе живописи) и Боднек (бывший матрос, маляр по профессии): своеобразная нервная индивидуальность так отражается в его картинах.

Алексеев хотя и учился, но обучение не затронуло его свежего воображения, его художественной непосредственности. Вот как описывает его Л. И. Пумпянский, близкий одно время к петроградской центральной студии. „Подвижной, необычайно экспансивный, как эхо, отзывчивый на все окружающее и все-таки внутренне всегда верный своей индивидуальности, оригинальный художник. Изобилие, веселость, фантастическая легкость его творчества столь же замечательны, как и разнообразие и характерность затрагиваемых им сюжетов: портреты, пейзажи, каррикатуры, аллегории, театральные впечатления,

забавные экзотические сцены, плакаты, исторические и революционные композиции. Из всех пролетарских художников Алексеев—наиболее современный. Его картины—настоящие хроники нашей многокрасочной, пестрой беспокойной и захватывающей эпохи, отраженной в искренней, непосредственной и наивной душе простого русского крестьянина. Рядом с меткостью и злободневностью, эта „простонародность“, связь с истоками древнего русского художества, с иконописью и старинным лубком составляет вторую замечательную сторону Алексеева“ [1]).

В отношении приемов мастерства он противуположен Боднеку. Тот весь в трех измерениях, этот весь на поверхности холста; тот уходит в даль, в глубь, в ширь, этот — своей свободной красочной манерой —только в ширину. В этом смысле характерна его „Солдатка“, столь крупная и выразительная по форме.

Боднек—художник рабочей Латвии; он оживляет пережитые им военные впечатления, а вместе с ними суровую красоту северной природы. Давая сочетание коричневых, грифельно-черных и травянистых, желто-зелено-синих тонов, Боднек своеобразен по колориту. Он сопоставляет темные массы земли, древесных стволов или зелени с прозрачным небом, но, несмотря на густые краски, его картины не выглядят глухими в черных местах, а в светлых пустыми. „Как основное свойство таланта,—пишет о нем Л. Пумпянский,—ему инстинктивно присуще богатое и художественно верное чувство „глубинности“—перспективно сокращающегося, уходящего в даль пространства. Какой простор в его большой картине, как плоско лежит и убегает из-под ног земля, как проработаны все планы, как убедительно даны взаимные расстояния изображаемых предметов! Взор неудержимо влечется вперед, и хочется без конца итти по этим молчаливым с

[1]) „Пламя“, 1918 г. № 39.

правильными рядами стройных сосен просекам, вдыхая здоровый, холодный смолистый воздух и оставляя далеко позади печальное зрелище нелепой бойни“ [1]).

Свежесть восприятия поразительна. Как, например, изображена текучесть речной глади в одном из сюжетов Боднека, навеянных ужасом войны, эпизоде борьбы латышских стрелков за Ригу! Блещет чувством цвета и формы и его картина „Ракета“, где так эффектно изображен разрыв зимней ночью перед окопом неприятельской ракеты. Есть такой литовский художник Чурлянис, мистик, который так умеет в небесах ловить музыкальные мотивы. Боднек своей „Ракетой“ дает нечто в этом роде, но по земному, без тех мистических предчувствий, которые характерны для Чурляниса. Любопытна и эмблема пролетарской культуры, которую ищет Боднек. В ателье механического завода рабочие-металлисты обрабатывают голову громадной величины, символ коллективного мозга пролетариата. Здесь обращает на себя внимание стрельчатость заводских построек...

VIII.

Первые две выставки имели место в Петрограде. И это было тем началом, которое вызвало ряд откликов и подражаний. В том же году—во время конференции деятелей пролетарской культуры—была устроена выставка художественных работ в Москве, в которой приняли участие рабочие-художники Москвы и Петрограда. Здесь уже были выставлены и кое-какие студийные опыты, но лишь кое-какие, главным же образом имели место,—как и на петроградских выставках,—картины самоучек-мастеров, открытых преподавателями студий.

Из работ, выставленных учениками центральной и районных студий, было не мало примечательных, но печать учени-

[1]) Ibid.

чества слишком била в глаза. Лишь студия скульптора Вайнера выставила работы, говорящие об известной зрелости: это голова старика, сделанная новичком-рабочим после двух месяцев работы, прежде никогда не имевшим дела с глиной, и еще работа подростка-пролетария, обнаружившего склонность к крупным композициям. Таким образом, центром внимания служили все те же картины самоучек.

И это был материал несовершенный, пропитанный разными влияниями. Художественного самосознания, того, которое лишь и может считаться выражением сознательного творчества рабочего класса, не было и здесь. Но голос живой души,—неповторимой индивидуальности рабочего,—так же молодо и непосредственно говорил о себе, о том, что мы так мало знаем, как и выставки петроградских живописцев-самоучек.

Здесь выделялись Андреев (швейцар публичной библиотеки, уже в течение ряда лет отдающий свободное время живописи), Галкин (тоже пожилой швейцар), Быков (рабочий, много и серьезно работавший в области живописи), Эмсен (эст, по профессии весовщик), давший ряд картин, в которых отразилась страна такого культурного прошлого и характерного быта, как Эстония.

У Андреева были все данные для того, чтобы стать профессиональным художником. Но он таковым в условиях борьбы за жизнь не стал, и задушевность, наивность, спокойный простодушный юмор, вся его художническая натура выступают в его картинах в их нетронутой свежести. Это не натуралист, добросовестно, сухо следующий природе. Это — лирик, поэт, которым владеют настроения, идущие от внутреннего к внешнему, без сомнения близкий левым течениям. Он не прочь от эффекта, от того, чтобы похитрить с сюжетом, и сюжет его подчас привлекает внимание именно потому, что он построен „литературно“, с „выдумкой“, но в этой литературности, в этой выдумке вместе с тем столько пережитого, так прочувствованно выступает манера его письма, что нельзя их

считать недостатком. По мнению Л. И. Пумпянского, уделяющего много внимания народной живописи, никакие сюжеты не мешают Андрееву быть „подлинным природным живописцем-колористом, интенсивной и довольно разнообразной техникой и сильным тоном“, то зелено-розовым, как в „Тихвине“, то рыжеватым, как в пейзажах или в „Крестьянине“, то выдержанно-серым, как в фантазии „Две собаки“ [1]).

Галкин выставил три работы на московской выставке, и все они обращали на себя внимание. Первая—„Автопортрет“. Суховатые черты, нависшие усы, усталые глаза—смотришь в это лицо и невольно пытаешься заглянуть в то, что стоит за картиной, о чем она не говорит. „Семейный портрет“ писан по фотографии; в ней сказалась финская манера с ее северным колоритом. Но особенно хороши его „Яблоки в фарфоре“. Вот как характеризовал эти „Яблоки“ московский журнал „Искусство“. Проблема мертвых предметов вообще трудна. Дать отстоявшуюся форму, дать застывшую форму не так легко, как кажется. К художнику предъявляются здесь высокие технические требования. „Какое-то душевное настроение сказалось здесь на выборе предмета—нежный лиризм. И самые яблоки выбраны нежных, слабых тонов, а равно и тарелка нежного фарфора. Даже в воспроизведении можно заметить и залюбоваться тем, как дан этот тонкий и гибкий материал. Прозрачность фарфора, а отсюда его монотонность — все это великолепно передано Галкиным. Выделено и боковое окаймление, благодаря чему получается противопоставление, контрастность внутри предмета. Галкину удалось схватить и спокойствие предметов и их красочную, пусть не огненную, а бледную переливчатость“.

„Этому самородку, какими-то чудесами отыскавшему эти достижения,—по мнению журнала,—по всему надо быть уже

[1]) Ibid.

представленным в Третьяковской галлерее, где особенно желательно иметь его „Яблоки“ [1]).

Быков—уверенный в себе натуралист. Добиться натуральной жизненности,—вот его задача, и вне этого поля его искания не идут. Выписывая картину, он совершенно убежден, что истина лишь здесь, и он старательно, с любовью служит „натуре“, в которой все так гладко и плавно. Он бесспорно может щегольнуть рисунком; во всяком случае, выйти из него должен хороший рисовальщик, при всей фотографичности и рабской покорности его предмету. По живописным задачам он портретист. Хотя среди его произведений видное место занимают пейзажи и натюр-морты, но сугубое выписывание деталей и в пейзаже, и в натюр-морте делает его прежде всего портретистом. Опыт идейной композиции это его „С красным знаменем“. Светлое плечо и грудь женщины, темная масса волос и плаща, руки, неловко держащие древко, наконец, лицо, обращенное к небу — все это убедительно, с верным пониманием световых отношений. По мастерскому выполнению это лучшая вещь Быкова. Но в то же время в картине дает себя знать влияние рутинного академизма. Революционная по настроению, она является как бы и отблеском условного классического искусства семнадцатого века.

Эмсен — сын своей родины. Средневековые постройки, средневековые улицы на его полотнах. Вот „Паруса на взморье“, где так заметно влияние Рериха. Вот картина: „Революция изгоняет реакцию из города“. В агентах реакции слишком сгущены в одну сторону краски, и потому они мало выразительны; но красная толпа с красным знаменем на средневековых улицах города, с его средневековым замком, выписана очень четко, очень умело.

Упомянем и маляра Сопацкого, так ярко передавшего в своих картинах солнце, этим даже как бы выделяющегося на выставке рабочей, т. е. городской живописи.

[1]) „Искусство“, 1918 г. № 4 (8).

Очевидно, новые пути в живописи ищутся ощупью; самый темп развития ее—темп медленный; слишком много надо уметь и знать. Но если старые навыки и приемы бросались в глаза и на московской выставке,—ведь большинство петроградских экспонатов фигурировали уже в Петрограде,—то все же свое, рабочее, несомненно, отличное от подхода художника-интеллигента, было и здесь. И тот, и другой родились под знаком города, изображают нам город. Город дал им темы, образцы, сюжеты, отразившись на их психологии, на особенностях их техники, их стиля. Городской пейзаж, городские улицы, мосты, фабрики и заводы—словом, город камня и железа — вот что вы видите у того и другого. Но достаточно всмотреться в того и другого, чтобы уловить разницу. Самый характер восприятия у рабочего иной, чем у интеллигента, и—как ни слабо еще выражено рабочее жизнеощущение интеллектуально—это не может не отражаться в тонах его живописного мастерства.

IX.

С этих пор выставки рабочих-художников стали традицией, поддерживавшейся из года в год. Так, в 1919 г. таковых было две—во время съезда культурно-просветительных организаций и позднее, во время съезда Пролеткультов. Выставило свои работы 12 человек. Затем выставка имела место в Москве в 1920 г. Выставило свои произведения 16 художников. В 1921 г.—тоже в Москве—выставили 24 художника до 300 номеров. Это было в мае. Позднее же—в декабре—22 человека выставили 205 своих работ в помещении московского Пролеткульта. Тогда же состоялась выставка в Ржеве, устроенная петроградской центральной студией. Наконец, в декабре 1922 г. в помещении этой студии состоялась последняя выставка петроградцев.

К этим уже подходить так, как к тем, первоначальным, нельзя. Те были выставками в точном смысле этого слова,

выставками, демонстрировавшими нам художников-самоучек. На первом плане были картины, как таковые. Не то—большинство набросков, эскизов, этюдов, которые демонстрировались здесь. Студии уже насчитывали год, другой, третий своей деятельности, и перед нами, по преимуществу, опыты студийного творчества, рассказывающие о том, как живет и работает студия, в чем ее художественные достижения.

Но студии только еще развернули свои возможности, их достижения еще только намечаются, а, следовательно, и ученики еще не мастера, не готовые величины. Их искусство—в настоящем значении этого слова—в будущем, и сейчас, на выставках, вопрос о том, что собой выражает рабочий-студиец.

Вот выставка 1920 г.; приютилась в трех убогих и неуютных комнатах. Вы входите. Картины, как это ни странно, развешаны без плана. На стенах списки художников, выставляющих работы, с пометкой около имени: „чернорабочий, учился полгода“ или „крестьянин, шестнадцати лет“. Картины выявляют их лицо,—и хорошее, и дурное; вы видите серьезный подход к живописным задачам. Отсутствие вкуса, художественного чутья уже реже, чем на первых выставках. Напротив, четкость рисунка, строгие линии говорят о школе, о практике формы, как и чувство цвета, благородство колорита; в то же время свежесть восприятия, столь знакомая нам по самоучкам.

Вот наброски носильщика. Он до 30 лет не имел понятия ни о какой живописи. Теперь же смотришь на его красочные опыты и думаешь о том, какой запас дарований таится в русском народе. Но еще больше укрепляешься в этих мыслях, когда переходишь из второй комнаты, занимаемой выставкой, в третью, отведенную гравюрам. Здесь уже есть и подлинное мастерство.

Чего стоит один четырнадцатилетний мальчик, сын дворника, который раньше и краски не держал в руках, а теперь обнаруживает недюжинный талант!

Но вот вопрос о направлении работ, о „современных измах“, как выражается журнал „Творчество“. Оно—это направление—стоит в связи с постановкой занятий руководителями студий. Живописью руководят в Москве Колесников, Монин, Борисов, Синезубов, скульптурой—Коненков, гравюрой—Фалилеев, Соколов. Влияние может быть сознательно сведено до минимума, но... в теории; практически же осуществить это трудно. И вот мы видим, что „как раз самые одаренные“, по словам обозревателя „Творчества“, тяготеют к футуризму. Реалисты же, в свою очередь, не старой складки. Это не детальный, связанный с природой, реализм. „В лицах иных предметов, в красках иных пейзажей ясно видно стремление стать властелином природы, покорить ее своему замыслу, будь это для достижения более монументального образа (портрет Суховея) или большей сочности колорита (чудесные пейзажи Колобашкина“ [1]). Однако, от этого реализма до импрессионизма и даже символизма не так далеко, как думает художественный орган.

Тяготение к „левизне“ случайно для художника-пролетария и его психологии, по мнению журнала; не одна из удавшихся работ выставки есть скорее результат серьезного увлечения техникой, чем художественных исканий; ибо „каждый еще себя не нашел, не овладел своей формой, весь в будущем“. „Это не беда“,—по его мнению,—что „некоторые влияния дают себя знать в картинах“ [2]). Разумеется, не беда; путь студийного творчества—путь сложный; лучше пять раз ошибиться, чем сразу постигнуть истину... в искусстве.

Выделились на этой выставке из живописцев Гуров (четырнадцатилетний), Колобашкин, Кравченко, Суховей, Травкин; из граверов—Травкин, Зугрин, Смирнов; из скульпторов—Комаров, Блинов, Алексеев. Новых творческих приемов и

---

[1]) „Творчество“. 1920 г. Москва.
[2]) Ibid.

методов они не дают; видна лишь большая работа, чисто техническая.

Это то же, что представляла собой выставка красноармейского искусства, открытая в помещении бывшего ресторана „Прага“. Красноармеец – не рабочий, но в дни гражданской войны красная армия заметно пролетаризировалась, и выставка эта, несомненно, открывала не мало и живописцев-пролетариев, хотя и преобладала деревня.

Красноармейцы то же ученики, но не студий, а художественных кружков; но это—те же студийно-ученические опыты. Вы видите красноармейца, впервые берущего в руки краски, так что его рисунки еще не отличаются от детских. Но проходит некоторое время, и он уже обладает техникой. В искусстве первое дело—мастерство. И вот на ваших глазах вырабатывается знание формы, мастерство. Наши живописцы, конечно, не одинаковы ни по подготовке, ни по способностям. Одни учились уже раньше, до своих художественных кружков, другие только здесь взяли карандаш в руки. Но,—что их объединяет,—это, несомненно, природное влечение к живописи, любовь к форме, а, следовательно, технические достижения. „Индивидуализировать участников выставки не хочется,—говорит С.—Но удивляет очень высокий общий уровень работ школы военной маскировки: это специальное военно-художественное учреждение. Одни кремлевские курсы дали работы просто чудесные“ [1]).

Конечно, и это работа внешкольная, а не та, которая выявляет самостоятельные искания.

X.

Тот же характер носили и петроградские выставки, повторявшиеся уже из года в год. Нет возможности уделить внимание каждой из них; студия проявляла энергичную деятельность, и работы ее разнообразны по письму, значительны и по количеству. Поэтому, не останавливаясь на каждой выставке особо, попытаемся выделить наиболее ценное из того, что они дали, вместе взятые, на протяжении этих лет.

[1]) Ibid. 1921 г. №№ 1—3.

Достигнем этого мы, дав характеристики наиболее видных студийцев петроградской студии и их работ, фигурировавших то на той, то на другой выставке. Таковыми нужно признать Ларионова, Моисеева, Ульянова, Боднека, Савицкого, затем Дружко, Поливцева, Муценека и др. Пользуясь указаниями, которые давали мне студийцы вместе с комментариями к своим работам, помещаю кое-какие сведения и биографического свойства.

Ларионов—сын крестьянина, покинувшего деревню—о живописи до 1917 г. понятия не имел. Отец его, приехав в Петроград, работал в строительном цехе. И он с отцом—лепщик был; Ларионов вместе с ним работал по постройкам с 13 лет. Так он работал до 16 лет, но вот работы лепной не стало. Тогда он стал работать по садоводству. Развел цветы. Вот в это время он попал в вечернюю школу Штиглица. Здесь две зимы рисовал. Все—портреты с натуры. Как-то не удавалось уловить форму. Но вот он лето проводит в Луге вместе со студийцами, работает над изучением форм, над уловлением живописного тона и уже чувствует себя импрессионистом. В 1920 г. уклон к левизне дает себя знать еще более, и он утверждается в реальном кубизме. В „Похоронах коммунара“ его—влияние кубизма, в „Заходящем солнце“—футуризма. Прохождение лучей у него очень тонко и убедительно в своей отвлеченности. Удачно введение в композицию человеческой фигуры и дерева, облегчающих трудность задачи тем, что, будучи центром, задерживающим лучи, они тем самым особо подчеркивают момент прохождения лучей. Эскиз „Вы жертвою пали“ хорошо проработан в цветовом отношении. Мерное движение вперед, шаг за шагом, полнозвучная ритмичность движения переданы просто и строго. В эскизе

„У костра“ сказывается удачный колорист. Разреженность воздуха над костром, подымающийся дым, изогнутая спина сидящего силуэта, —хороши во всем этом цвета. В теневых силуэтах Ларионова есть простота и выразительность, хотя слабо проработан силуэт дерева, листва и небо.

Ульянов—сын рабочего. Талантливый рисунок его,—свободный и острый в каждой из выявленных им форм—„Труд“. Мастерски проработаны в правой фигуре плечо и рука, принимающие на себя большую тяжесть. Композиция же стенописи его говорит о тонком чувстве цвета и широте построения. Эскиз дает основание думать, что стенопись в лице Ульянова приобретет мастера своего дела.

Моисеев. сын крестьянина,—рабочий-слесарь. Его „Мраморщиков“ нельзя признать удачными в целом. Образ, послуживший толчком к построению художника, сводится к трем основным моментам: 1) напряженный, сосредоточенный труд двух рабочих над куском зеленого мрамора, 2) протест сжавшегося в близком к удару движения рабочего с сильным упорным подбородком и 3) спокойно прислонившаяся к мрамору фигура надзирающего в желтом пиджаке. Но сосредоточенная в своем упругом движении фигура рабочего в красной рубахе как бы оторвана от зеленой глыбы мрамора. Вернее, мрамор оторван от нее. Это подрывает композицию. Нельзя признать удачной и красочную сторону. Ни контрастных, ни соподчиненных цветовых отношений нет. Тонко, с мастерством проработана лишь глыба мрамора. И „Портрет“ Моисеева слабо проработан. В работе есть „пустые“, как говорят художники, места. Удачной следует признать цветовую проработку портрета. В натюр-мортах его, разрешающих специальные задачи фактуры,—задачи организации поверхности картины—отдельные места основательно проработаны. Но наиболее удались ему „Санитары“.

Поливцев, сын крестьянина Нижегородской губернии, прибыл в Петроград солдатом, после же военной службы остался

здесь. Он работал и молотобойцем, и ткачем на Выборгской стороне, там же, где работала его мать, а отец служил дворником. Начал он рисовать, будучи в начальной школе, которую кончил. Хотел поступить в школу живописи, но не чем было платить. Работал дома, с натуры, пока не встретил Ларионова, который устроил его в студии. Он—под влиянием Бориса Григорьева, импрессионист. Много стилизованных рисунков. Тополя осенью, даль, свет и тень—все у него стилизовано. Но это один из наиболее тонко чувствующих цвет, который он пишет всегда в горячих тонах. Вместе с тем это декоратор-живописец.

В своем эскизе „Световые лучи“ Поливцев обнаруживает живописную чуткость в проработке желто-лимонных и оранжевых лучей. Выдержан и переход в атмосферу переливающих лучей. Хороши и его наброски: „Беседы“ и „Момент доклада“. В эскизе „Силуэты“ построение в целом не удалось. В натюрмортах его слишком много „черноты“.

Корноухов, сын крестьянина, с наклоном к левым течениям. Его композиция „Труд“—обработка камня—одна из лучших работ петроградской студии на эту тему. Это крепкое, законченное во всех своих частях, построение. Фигуры рабочих органически слиты с взгромождаемыми каменными глыбами. Некоторая расшатанность форм выразительна для взятого художником момента: конечного оформления стройки. Большая выдержанность в красочной проработке. В „Портрете“ Корноухова много ясности и простоты. Этюд надвигающейся грозы интересен тонкой проработкой неба и дерева. В „Наброске с натуры“ хорошо выписана обвисающая листва дерева.

И подающие меньшие надежды достойны внимания. Таков Дружко, тоже сын крестьянина. Рисунки его внимательны, но не всегда „остры“. В его этюде деревьев и облаков есть монотонность построения и, как результат, незначительная выразительность. Значительно лучше „Этюд дерева“, слишком, впрочем, скульптурный в проработанности форм. В „Малорос-

сийском пейзаже“ Дружко не избежал известной пестроты. Темы же труда ему не удаются. Отдельно хорошо сделанные фигуры не изменяют общего: построение в целом не выходит.

Савицкий—ремесленник-обойщик,—прибыл в столицу из Вильны, учился в доме графини Паниной. До 15 лет жил в деревне, где кончил начальную школу. Но и в деревне, и в городе с самых малых лет вел острую борьбу за кусок хлеба. Из его работ отметим „Старуху“, „Автопортрет“, этюд „На островах“. Деревья, небо, блеск воды, — все это в духе натурализма.

Комашко—рабочий-украинец, кончил двухклассную школу. Отец его чернорабочий одного из южных городов. Рос он без матери у родственников своих. Потом переехал в Харьков, где служил в электрической конторе. Рисовать начал он еще в деревне, но не придавал значения своей склонности до встречи с одним техником, нелегальным, который сам рисовал. Тот взял его к себе на квартиру, научил стремиться к культурной жизни, читать газеты и журналы. Вот из них-то, из журналов и газет, он узнает о художнике Репине и пишет ему письмо, при котором прилагает свои рисунки. Репин пишет одному из своих учеников, чтобы он устроил его, Комашко, в одну из школ живописи и назначает ему от себя стипендию. Но стипендии этой ему не хватало, о чем Комашко в скором времени и сообщил Репину. Художник вызвал его к себе в Куоккола, для чего выслал на дорогу деньги. Когда же он явился к Репину, то был принят как член семьи художника, в качестве какового и прожил целый год. Главным образом рисовал портреты: влияние Репина в такой степени подчинило его, что сам художник отмечал сходство даже в мельчайших деталях. Но вот наступает революция. Комашко чувствует, что „такие влияния“ не к лицу художнику пролетариата. Тогда он с Репиным расстается и вскоре после того попадает в студию.

Никитин—рабочий, с 17 лет работающий на заводах, с детских лет стремился к рисованию. Но жилось плохо. Двое ребят, его братишек, в 1918 г. с голоду умерло. Прежде чем сделаться студийцем, он был рассыльным студии. Затем, начав рисовать, поехал летом на этюды. Из его набросков отметим „Дровосек“.

XI.

Таково рабочее творчество Петрограда и Москвы, то, которое было представлено на выставках художников-пролетариев столиц. Было бы странно, если бы эти художественные искания так и ограничились столицами, и вот мы видим аналогичные начинания и в ряде провинциальных центров. Выставки художников-самоучек имели место в Харькове, Перми, Екатеринбурге, Саратове, даже Торжке и Ржеве.

В Перми первая выставка крестьянских и рабочих художников была устроена в 1918 г., затем уже через два года. Обратил на себя внимание Верещагин, по профессии токарь по металлу. Он — скульптор, левого направления, — ставил два памятника в Перми, один — в Екатеринбурге; работает и по живописи. Любопытна его гравюра „Кузнецы“. Еще обратили на себя внимание слесарь Попков, ученик Татлина; Накорняков, сын железнодорожного кондуктора, — пишет в духе Бориса Григорьева; рабочий Пономарев, уже не молодой. Интересны его натюр-морты в духе русского примитива. В Екатеринбурге лучшие картины выставили Марков, рабочий, и Спешилов, сын крестьянина.

Но достижения опять-таки технического свойства. Если вопрос о выявлении социальной сущности пролетариата — вопрос времени, и продолжительного времени, в промышленных центрах столицы, то здесь, в провинции, еще в такой степени питающейся деревней, деревенскими соками, конечно, с осуществлением новых живописных систем обстоит еще сложнее.

Насколько это так, показали выставки Харькова, центра промышленной жизни Украины, и Саратова. Уже отзывы рецензентов были скупы на похвалы в этом направлении. Выставка харьковских самоучек,—по словам одного из них—„ничего не выявила. Эти самоучки ничем не отличаются от всех других самоучек, также находятся под влиянием всех других разнообразных школ. Художественный вкус наших рабочих не чистый лист бумаги, на котором они начинают писать с той же наивностью, как дикари. Та среда, в которой они живут, накладывает на них свой отпечаток, а это в лучшем случае среда мелкого мещанства с „Нивой“, с Сытинскими календарями, с открытками, олеографиями и т. д.“[1]). И то же почти слово в слово отмечал другой рецензент, говоря о противоположности между буржуазным и пролетарским искусством. „Просто начинающие художники, — писал он. — Каких-либо специфических особенностей нет. Ни в выборе сюжета, ни в подходе к форме, краске, линии нельзя усмотреть отличия от картин и этюдов художников других классов. Отличаются лишь степенью одаренности и мастерства их творцов“ [2]).

Все течения живописи, — как они ни разнообразны, — все влияния на этой выставке были налицо. Вот сухо, материалистично выписанные детали натуралиста, а вот манера и подход чистого искусства, а то слабый, но несомненный отблеск символического искусства.

Наиболее слабый отдел это—отдел копий картин, олеографий, открыток, больших и малых, карандашем и в красках. Уже по тому, что копия—плохое поле для творческой фантазии, художественная ценность их была мала; но еще большее значение имеют дешевые образцы, популярные в массе, под влияние которых подпадают копировщики. Конечно, иные сумели преодолеть это мещанство, и потому и среди копий имелись такие, как копия с „Запорожцев“ Репина рабочего

[1]) „Пути творчества“. 1920 г. Харьков.
[2]) „Творчество“. 1920 г. Харьков.

Беседина, выполненная с художественным чутьем оригинала.

Но чем больше вы знакомитесь с творчеством оригинальным, тем чаще намеки на дарование, на чувство цвета и формы, на смелые приемы, наконец, на непосредственность, первоначальную свежесть восприятия. Сюжеты самоучек не связаны с рабочим бытом. Напротив, мало картин, изображающих фабрики, фабричный быт, машины. Эти наброски с натуры, эскизы, пейзажи, по преимуществу, имеют своим объектом природу, ту, которая так далека от рабочих кварталов и рабочих мастерских. Хаты, деревья, реки—вот темы, преобладающие на полотнах, и, что всего любопытнее, здесь мы находим не только добросовестно переданную натуру, но и своеобразную форму, и интенсивный цвет, и живой живописный темперамент.

Много цветов. Это то детально, — в духе натурализма— сработанные букеты, то неопытной, но свободной кистью выписанные цветы, то карандашные, чисто ученические; у этих одно достоинство — добросовестность ученика. Не мало портретов, обычно с натуры карандашем и углем,—особенно женских, коих большинство,—но в них техническая неумелость дает себя знать почти во всех.

Есть на выставке и работы, близкие по духу символизму. Одна из таких картин символизирует сочувствие еврейского народа пострадавшей Бельгии. Но сделана картина простой манерой. Художник преодолел отвлеченную тенденциозность, и в меру отпущенного ему технического уменья дал ясное произведение искусства, по словам строгого рецензента.

Значительнее выставки саратовских самоучек. Альманах „Взмахи“ так характеризует наиболее ценное из того, что было выставлено мастерскими Пролеткульта.

Если одним из основных требований портретного искусства стало разоблачение личности, показывание, с одной стороны, всего личного, с другой—всего уходящего в общее, то Брус-

никин свою задачу в автопортрете разрешил: художественно-психологическая истина им найдена и запечатлена и в клоках удаленной от рта бороды, и в жестком войлоке черепного покрова, соединяющихся с тяжеловесностью задумчивого взгляда. Мы видим как бы ландшафт массового человеческого лица современности. Тот же Брусникин в картине „Столярная мастерская" подходит к передвижникам. Но живописная разработка стены и переборки, симметричное и вместе с тем ненавязанное положение двух крайних фигур — все это доказательства понимания живописного мастерства, именно тех его особенностей, которых передвижники не понимали. Пименов в своей „Кузнице" показывает длинное фабричное окно так, как ни один из передвижников его никогда не видел; в полумраке коридора он обозначает человеческую фигуру не для того, чтобы показать рабочего, а с чисто живописным заданием. В „Прачке" Леймика мы видим отображение работ московских художников, исходящих частью от Сезанна, частью от Матиса. Но заметная крепость и грубость в обработке тела и чугуна говорят, что художник-рабочий отрицает те ухищрения и утончения, которые применяются обыкновенно при живописном упрощении. В „Мертвой природе" Балакирева, как и в „Композиции красочных плоскостей", „психологии искать не следует: она не заключена в предметах, изображенных на полотне, — местонахождение ее совсем другое: в самом художнике, где ей и следует пока быть по обстоятельствам нашей эпохи" [1]).

Каков же вывод из всего этого?

И провинциальный художник-пролетарий уже любит форму, конструкцию, гармонию цветов, словом, хочет и должен приблизиться к подлинной живописи. Никакой школе он не отдает предпочтения; он весь — со всей своей наивностью — во власти старых живописных традиций. И сюжеты его — не сюжеты

[1]) „Взмахи". — Второй сборник Саратовского Пролеткульта — Курет. „Художественное творчество".

„пролетарского" творчества, не воплощают в искусстве быт и жизнь пролетария. Он еще не говорит: это — наше, родное, то, что захватывает в такой степени поэта-пролетария. Что захватывает его кисть? Все, что останавливает его внимание. Случайность сюжета для провинциала характернее во много раз, чем для художника-пролетария Москвы или Петрограда.

Однако, если самопознание и для провинции вопрос времени (в еще большей степени, чем для столицы), то хорошо, если скульптор-рабочий провинции уже знает свойства камня, а живописец уже умеет извлекать богатство из красок, если его глаз и ухо уже — глаз и ухо мастера будущего.

XII.

„Достаточно того, — писало московское „Творчество", — что в продолжение трех лет левое направление, по существу последнее слово буржуазного искусства, рафинированный продукт капиталистической цивилизации, занесенный и в Москву из Парижа, здесь у нас пыталось рядиться в пролетарскую блузу и действовать от имени пролетариата. Теперь, когда пролетариат определенно заявил, что левое течение в искусстве — это не его искусство, левые почувствуют себя непрочно" [1]).

„Творчество", очевидно, держится того взгляда, что этого достаточно для того, чтобы пролетарий освободился от тех многосторонних влияний, о которых шла речь. Мы этого не думаем уже потому, что живопись — в противоположность, скажем, поэзии, так понятной рабочему, которую он так любит — требует значительно высшей подготовки, высшей художественной культуры, чем литература. Проблема рабочей культуры и связанных с нею психологических моментов приобретаст здесь значение более тонкое, чем в какой бы то ни было другой области.

[1]) „Творчество". 1921 г. №№ 1 — 3. Д. М. „О русской выставке картин за границей".

Вот в 1914 году, — накануне самой войны, — друзья швейцарского пролетариата с доктором Бассом во главе в течение трех недель демонстрировали опыты швейцарского рабочего творчества в области живописи. 568 номеров было развешено на стенах; около же 1.400 картин и рисунков не могли попасть на выставку за недостатком места, пришлось делать отбор. Из 268 художников, принявших участие в выставке, лишь 73 профессионально соприкасались с областью живописи; остальные же 195—подлинные самоучки-рабочие, не имевшие возможности где-либо учиться: это 39 металлистов, 9 наборщиков, пять текстильщиков, два сапожника, четыре почтальона, три кондуктора, два развозчика молока, столяр, гладильщик, ниточница, телеграфистка и т. д. Конечно, социальная дифференциация Швейцарии слаба, роль пролетариата весьма относительна. Но, как ни как, это же Европа! И вот сопоставим наши художественные опыты с опытом рабочей Швейцарии.

„Что же ждали от выставки, что надеялись в ней увидеть? — восклицает Р. Григорьев, давший нам в свое время отчет об этой выставке.— Разумеется, выражение пролетарских чаяний, душевную жизнь рабочего, его устремления, великую освободительную борьбу его класса, словом, совокупность того, что принято обозначать достаточно туманным, но получившим за последнее время популярность термином „пролетарская культура“. Но... „das war nicht der Fall“— „этого не случилось“,—меланхолически резюмирует „Volcsrecht“ свои впечатления от выставки“ [1]).

И „не случилось“ не потому, что техническая незрелость обманула ожидания; в условиях, в каких живет и работает пролетарий Швейцарии, отсутствие технических умений, живописной выучки и культуры едва ли кого может удивить. Напротив, компетентные посетители выставки отмечали ряд

[1]) „Современник“. 1914 г. — Август. — Р. Григорьев. „Рабочи -художники“.

картин и рисунков, сработанных в техническом отношении не плохо. Но „пролетарского“,—даже тем и мотивов фабричного характера—на выставке оказалось мало. Внимание, которое рабочие-художники прежде всего отдают природе, характерно. Быть может, это—протест против машины, которая так его душит, против оторванности от природы. Но большинство произведений выставки это пейзажи и натюр-морты. Затем следуют портреты, отдающие дань домашним: „моя мать“, „мой отец“, „моя жена“ и т. д. Вот изображение человека со смелым и сосредоточенным лицом, с задумчивыми глазами. В руках у него трубка. Как бы вы думали, кто это такой? „Шерлок-Холмс“--фантазия.

Наряду с этим военные сюжеты. Можно было ждать, что в картинах батального содержания будет протест против войны, против милитаризма и империализма. Но и этого в выставленных картинах нет. Вообще, из 568 выставленных произведений 550, — по словам Р. Григорьева, обозревшего выставку — „бесконечно далеки от пролетарского быта“, и вряд ли 18, — на самом деле меньше, — могут дать представление о рабочем „содержании“.

Вот, например, картина токаря по металлу „Моя жизнь“. „Утреннее голое поле. Занимается заря. Навстречу ей шагает голый человек с опущенной головой и бессильно поникшими руками. Он оставляет за собою кровавые следы, истекает кровью, но все же движется к солнцу. Несмотря на безрадостно выписанную фигуру человека, вся картина производит отрадное впечатление и заставляет верить в грядущий расцвет рабочего искусства. Достойно внимания, что и технически „Mein Leben“ выполнена очень удачно: видно умение комбинировать краски, знание перспективы и чутье гармонии“ [1]). Интересно передана обстановка фабричного труда, иссушающая мозг и мускулы рабочего, в картинах семнадцатилетнего хромолитографа; по замыслу типичны для пролетария рисунки

[1]) Ibid.

наборщика—обложки книг: „Революция“, „Между верой и знанием“, „У скалы бессердечия“, „Звезда человечности“ и другие.

Вот все, что было „пролетарского“ на выставке швейцарских рабочих. Как видите, несравнимо ниже того, что мы видели на наших выставках, где, как ни как, в такой степени представлены темы труда, и так бьет из многих и многих полотен чувство социального контраста.

Основной дефект рабочего-художника, и русского и швейцарского, так естественен, так понятен. Художник родится и творит в данной психологической обстановке, в данную историческую эпоху. Внутренний мир художника,—его психика, его понятия — не могут не отражать эту обстановку, эту эпоху, проникающую в глубь его души, в ткань подсознательной его жизни, независимо от его желания или нежелания. Рабочий — художник рабочего класса. Его искусство должно быть и будет воплощением психики, идей и чувств, словом, классовой индивидуальности пролетариата. И в основной идее, и в сюжетах, и во внешних формах отразится дух коллективизма, динамизм, боевая контрастность, чувство труда, словом, все то, что лежит в основе рабочей психики, обусловленной общественными отношениями. Но ступени развития пролетария различны: преувеличивать этого нет нужды.

Как ни характерны для картины рабочего-художника чувства контраста, он еще часто у нас— полу-рабочий, полукрестьянин; стоит на той ступени развития, когда мелкобуржуазные чувства еще так живы в душе. Низшие слои фабрики, сплошь и рядом, мыслят по-крестьянски, чувствуют по-крестьянски, хотя уже и выросли из крестьянства. Вот этот-то социально-психологический тип, нередко лишенный цельности, и отражает нередко пролетарий, берущийся не только за перо, но и за кисть. Не даром состав студийцев, как и участников столичных и провинциальных выставок, дает такой невысокий процент индустриальных рабочих в точном смысле этого слова.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

I.

Ни в одной области, может быть, не было такой неблагоприятной обстановки для дарования из народа, как в области прикладного искусства вообще, художественной промышленности в частности. Мальчик, в качестве ученика, первоначально попадая в мастерскую, не столько обучался мастерству, сколько умению угодить хозяину, мастеру, всем, кто его бил и кормил. Чтобы,—вынеся это „ученье",—попасть потом на дорогу художника-печатника, гравера, лепщика и т. д., нужна была редкая самобытность, редкая воля к творчеству. Между тем, ни одна область не изобилует таким количеством самоучек из крестьян, ремесленников и рабочих, отмеченных не только дарованием, но и любовью и преданностью делу, как художественная промышленность во всех ее разветвлениях.

Не будем называть имена: слишком скромны и незаметны были художества, по сравнению с так называемым чистым искусством; слишком не развит вкус к ним, слишком мал интерес у нас к отраслям художественной промышленности, занятым предметами прикладного искусства. Но вот образец труженика, скромного пролетария, никому неведомого, кроме специалистов,— И. Н. Павлова, которому В. Я. Адарюков посвящает такую прочувствованную статью [1]).

Это – гравер, достигший изумительного мастерства. Если условия жизни не дали в нем развернуться чувству интим-

---

[1]) „Печать и революция". 1921. № 3. В. Я. Адарюков. „Русские граверы. И. Н. Павлов".

ного, индивидуального, богатству замысла, то какая гибкость рук, зоркость глаза, словом,—техническое мастерство! И вот загляните в эту жизнь, в ее прошлое.

Родился Павлов в семье николаевского солдата, который—по отбытии службы,—устроился сторожем при строившемся храме Христа Спасителя в Москве, с окладом 12 руб. в месяц, на которые должна была кормиться семья в 14 человек! В храме Спасителя работали художники и иконописцы, и мальчик, бывало, не мог оторвать глаз от того, что делалось ими. Вот тут-то и зародилась у него любовь к живописи, и когда он кончал училище, то выделился именно по рисованию. На его рисунки обратил внимание художник Сорокин, посоветовавший отцу отдать мальчика в какую-нибудь школу живописи. Для этого, конечно, нужны были средства, которых не было, и Павлов был отдан в граверную мастерскую Рихау на хозяйских харчах, но с тем условием, что одевает и обувает его отец. Он должен был проходить гравюру на дереве и меди, но обучение шло плохо; больше его били, как водится, чем учили. Условия были кошмарные. Побои по малейшему поводу, недоедание, беготня по мелким хозяйственным поручениям; все это так отразилось на мальчике, что, пробыв два с половиною года, он не выдержал и бежал. После того он попал к другому граверу, у которого,—по истечении года—получал уже жалованье—5 руб. в месяц. Но и здесь жизнь была тяжела, и, взяв к себе учениками своих братьев, Павлов открыл собственную мастерскую. Сделал объявление об открытии мастерской, и начали поступать заказы, с которыми Павлов уже вскоре едва мог справляться.

Но живопись попрежнему привлекала его, и все воскресные и праздничные дни он проводил в Третьяковской галлерее, где обратил на себя внимание П. М. Третьякова. Увлекаясь работами Маковского, Павлов попробовал свои силы на исполнении тоновой гравюры с одной из его картин, для чего обратился к самому Маковскому. Художник указал ему на картину „В трактире“. После нескольких месяцев упорного труда результат получился блестящий. Маковский остался чрезвычайно доволен исполнением и предложил ему гравировать более сложную его картину „Крах банка“. Это был своего рода экзамен по гравированию,—работа требовала большого навыка и уменья, но успех был полный, работа была признана превосходной не только Маковским, но и Прянишниковым и Сорокиным. Талант не подлежал сомнению, особенно если принять во внимание, что гравюры были выполнены восемнадцатилетним юношей-самоучкой. Павлов понял, что ему нужно много учиться, чтобы сделаться настоящим гравером. Лучше всего было уехать в Петербург, учиться у В. В. Матэ, но для того, чтобы уехать в Петербург, надо было покончить с мастерской. Отец же Павлова, будучи против переезда сына в Петербург, категорически отказал ему в выдаче паспорта. Однако, настойчивость,—столь характерная черта характера Павлова,—взяла верх, и с одним метрическим свидетельством и письмом П. М. Третьякова к И. Е. Репину Павлов едет в Петербург, не имея там ни одного знакомого человека. Репин расхвалил его работы и дал ему письмо к своему другу Матэ.

Матэ взял его к себе помощником, и тут-то он попадает на свою дорогу. Нельзя сказать, что это вскоре улучшило его положение. Он живет на 17 рублей стипендии, которую получает от школы Общества Поощрения Художеств. Но с этих пор начинается уже ряд наград и премий, а, следовательно, и тот успех, который позволяет ему всецело отдаться своему делу.

Мы рассказали жизнь Павлова, которая, наконец, сложилась все же в обстановку, благоприятную для его таланта. Но сколько самоучек, художников своего производства, могут назвать себя несчастными по сравнению с И. Н. Павловым, большую часть своего времени отдававшим острой борьбе за жизнь?

II.

Между тем рабочий, научившийся ценить красоту в искусстве, ценит уже прекрасное не только в живописи, музыке, поэзии, но и в том предмете, который он производит, чувствуя, в какой степени искусство связано, тесно связано с его производством.

Ведь в целом ряде производств эта связь между техникой и искусством не только возможна, но необходима; без творческих достижений их нельзя и мыслить. Таково печатное дело, ткацкое, ситценабивное, глиняное, фарфоровое, деревообделочное, обойное, стекольное и т. д. И вот в ткачах, печатниках, литейщиках, деревообделочниках, малярах, рабочих сцены и т. д. пробуждается чувство ответственности за свою работу. В 1917 году центральное правление профессионального союза рабочих стекольно-фарфоро-фаянсового производства получило от рабочего Рогова докладную записку, в которой он говорил: „попробую написать, что надо бы предпринять для развития стекольной промышленности и развития самих рабочих, так как, очевидно, пришло такое время, когда сами рабочие должны позаботиться о себе и о той промышленности, в которой они работают. Необходимо открытие средне-учебных, фабрично-заводских технических школ при крупных фабриках. Надо теперь же притти на помощь тем школам, которые имеются, например, школе художественно-промышленной в Пскове имени фан-дер-Флита. Необходимо иметь учителей-рисовальщиков, вменив им в обязанность проходить курс рисования со всеми учениками. По мастерским иметь опытного мастера-инструктора для того, что замечается вымирание мастеров-специалистов, а вновь учиться желающих мало... За три-четыре года войны почти на всех заводах вырабатывают только простые вещи и кое-как.

Кроме этого необходимо посылать с заводов мастеров-специалистов на усовершенствованные заграничные заводы“ [1]).

Это не единичный голос. Стремление взять художественную часть в свои руки, творить предметы, ею изготовляемые, по своему замыслу, по своему вкусу, характерна для рабочей интеллигенции вообще; еще в 1917 году Горький, отмечая это явление, писал в своих „Несвоевременных мыслях“: „очень характерно, что прежде всего рабочие указывают на необходимость скорейшего развития промышленности художественной; можно думать, что здесь сказывается эмоциональная талантливость народа и его „смекалка“,—люди как будто понимают, что немец, готовый завалить Россию дрянным и дешевым товаром, будет не в состоянии конкурировать с ней на почве промышленности художественной“. Ведь „самый грешный и грязный народ на земле, бестолковый в добре и зле,—в конце концов талантливый народ“ [2]).

Мы не говорим, что массовик, работающий уже без вдохновения, без поэзии, на художественных заводах, сознает, до чего он опустился по сравнению, скажем, с своим отцом и дедом, который сам украшал резьбой окна своей избы, расписывал свои дуги, сани, всякую утварь, шил себе костюмы, столь живописные и оригинальные, ткал художественные узоры. Мы говорим о рабочем-интеллигенте, тянущемся к литературе, к театру, к общественной жизни. Без сомнения, он остро чувствует, что так называемое прикладное искусство осталось в его руках лишь технически, идейно же является выражением вкусов и требований мещанства. В самом деле, кто—главный потребитель всех этих фарфоровых, фаянсовых, стеклянных, глиняных и прочих изделий? Чьей идеологией запечатлены эти пепельницы, чашки, гравюры, обои?.

---

[1]) „Новая Жизнь“, № 74—1918 г.

[2]) М. Горький „Несвоевременные мысли“. Заметки о революции и культуре. Издание общества „Культура и свобода“. Петроград 1918 г.

Нельзя отрицать успехи нашей художественной промышленности, успехи, конечно, технические. Производство керамиковое и стекольное славятся у нас тонкостью своих изделий, а старинный русский фарфор, изделия фарфорового государственного завода высоко расцениваются и заграницей. Но, в общем, все же,—исключая заказы, исполнявшиеся для крупной буржуазии и бюрократии,—предметы прикладного искусства, изготовлявшиеся на фабриках и заводах по рисункам и моделям, имели распространение, по преимуществу, среди мещанства, мелко-буржуазных обывательских масс. И вот их-то вкусы,—вкусы городского мещанства—и отражались в рисунках и моделях. Помимо штампа, рисунка, формы предмета, в предметах запечатлевались и сентенции, милые сердцу мещанина. „Время—деньги“, „терпение и труд все перетрут“, „береженого бог бережет“,—вот чему учат нас ложки, блюдечки, пепельницы, подстать всему этому мещанству. Словом, мещанский быт—вот чему служил, чему угождал рабочий художественной промышленности. Его же, рабочего, образы, вкусы, ритм, а тем более взгляды уловить в предметах, приготовляемых им, нельзя; ими никто не интересуется; нужны его навыки и умения, его техническая сноровка, но не его идеология и вкусы, не его искусство, как творческое начало, созидающее жизнь.

Естественно, рабочий перестал быть вдохновенным выполнителем задач своего искусства, уверенным в себе артистом, и художественная промышленность начала падать, обращаясь к переработке уже изжитых форм. Вопрос о поднятии художественной промышленности стал вопросом творчества рабочих масс, и вот это-то сознание и звучит в голосах рабочей интеллигенции.

III.

Пролетарий сознает свою силу в производстве. Но как, в каких условиях пролетарий должен овладеть не только техникой, но и идейной сущностью промышленного искусства?

Г. Б. Лопатин как-то познакомил нас с интересной выставкой, имевшей место в Петрограде. Это была выставка работ своеобразной школы, обучавшей девушек рабочей и крестьянской среды прикладному искусству. Автор вспомнил работы этих же девушек, выставленные несколько лет назад на кустарной выставке. Не веселое зрелище представляли эти вытканные картины—копии с современных художников, в роде Васнецова, малограмотный подбор красок вышивок, сюжеты для рисунка тканей, выбранные несоответственно материалу и заданию. Но от того, тогдашнего впечатления, теперь Лопатину пришлось тотчас отказаться, как только он стал знакомиться с выставкой. Девушки точно переродились и в художественном, и в интеллектуальном отношении.

В чем же дело? Автор объяснял это тем, что руководители школы—минуя Васнецовых, Билибиных, Поленовых (работы коих, претворившие художественную мысль народа, конечно, ценны сами по себе)—обратились непосредственно к народному искусству, что девушки из народа были с первых шагов поставлены лицом к лицу с прикладным искусством старины, в котором так много непревзойденно-прекрасного. В этом-то смысле, в смысле влияния образцов, опыты девушек и производили цельное и гармоничное впечатление. Школа готовит собственно инструкторов школ и мастерских ручного труда—ткацких, ковровых и вышивальных, стремится создавать техников, заимствуя технические приемы у старины (способы тканья, швы вышивок, окраска пряжи), и развивает художественное чувство, воспитывая глаз на подлинниках. И вот результаты этого эстетического воспитания—самостоятельные работы учениц. „Они, многие из них, освоились, сроднились,—читаем мы,—с ритмом русского орнамента, с колоритом старинных вышивок и ковров. Имея в памяти своей драгоценные подлинники, они кампануют рисунки, узоры в духе их, нисколько не уклоняясь в сторону „петушиного“ или нарочито грубого, что и сейчас многими признается за

всамделишнее русское. В этой характерности самостоятельных работ—доказательство правильно поставленного воспитания в школе. Очевидно ученицам не навязывают современного толкования русского искусства“. И покуда эта непосредственность и свежесть эстетических восприятий будет сохраняться в школе, до тех пор можно ждать еще больших результатов, ибо разбужен эстетический инстинкт, а „ведь это почва, на которой могут вырасти хорошие плоды“ [1]).

Итак, разбудило художественный инстинкт обращение к старине, к образцам народного искусства, и, вообще, лишь отсюда можно ожидать подъема художественной промышленности. „Живая связь со стариной,—пишет автор,—способна делать чудеса. Кто знает, быть может, отсюда пойдет художественное обновление нашего кустарного промысла, достаточно засушенного. Модное и лелеемое кустарничество так нуждается в этом обновлении“.

Бесспорно, народное искусство стоит так высоко, как полагает автор, поделившийся с нами впечатлениями о примечательной выставке. Образцы художника-кустаря останутся в летописях нашего искусства. Но можно ли, нужно ли их возродить? Вот вопрос, который стоит перед заводским художником, стоящим уже при машине.

Чем вызывалась к жизни сокровищница художественных ценностей прошлого, как и самая форма узко трудовых процессов, с которыми она связана—художественные ремесла? Условиями этого времени. И черты чистого искусства—игрушки, ковры—и черты утилитарного творчества—утварь и пр.—отвечали духу натурального хозяйства. Но по мере того как натуральное хозяйство падает, и деревня подпадает под власть города, старое „народное“ творчество падает. Одежда, утварь, песни—все это, переплетаясь с фабричными влияниями, теряет цельность, вырождается. Город убивает искусство кустаря, и он уже не тот творец примитивов, каким был в доброе старое время.

[1]) „День“, № 5—1916 г.

Разумеется, нельзя не заботиться о сохранении черт народной самобытности, не сохранять равновесие между кустарным и фабричным производством; но ведь сама-то современность,—весь строй нашей экономики и нашей общественности,—так далеки от эпохи, давшей им жизнь. Нынче уже не в художественном ремесле, а на заводах, на фабриках воплощается промышленное художество. Фарфоровое или фаянсовое, печатное или ситценабивное производство уже мир машины. Новый художник знает уже структуру машины, приспособляет к творческим заданиям машину, которая меняет масштаб и характер предметов потребления. Посмотрите, как изменился и тип, и форма художественных изделий,—в силу одной только техники—по сравнению с образцами прошлого.

Словом, не художник-кустарь, одинокий в своем творчестве, а заводский человек, стоящий близко к машинному производству; не примитивные мотивы, имевшие место в примитивную эпоху; не оживление кустарничества с его художественными заданиями, а новое искусство, идущее из недр индустриального пролетариата—вот что делает эпоху в художественной промышленности.

Значит, кустарная академия не поможет рабочему, в котором пробудился творческий инстинкт, здоровое сознание своего художественного существа.

IV.

— Мы открыли ряд художественных мастерских,—говорил нам А. А. Андреев, заведующий центральной художественной студией.—Открывается мастерская полиграфическая и декоративная, затем материально-инструктивная. В прошлом году было трудно приступать к делу. Материалов большая нехватка...

Но нынче устраиваемся на основе самоокупаемости. Четырехлетний стаж работы, проценты, конечно, с доходов. Намечен ряд работ по всем специальностям.

Через мастерские уже прошло 150 человек, постоянный же состав от 30 до 40 человек. Цель—подготовка художников-инструкторов в художественной промышленности из среды самих рабочих. Ряд таких же производственных мастерских и того же художественного типа открылся и при отделе изобразительных искусств московского Пролеткульта.

Художественные мастерские открываются и при других предприятиях, связанных с искусством, но это уже не художественно-промышленные училища с их замкнутыми мастерскими кустарно-ремесленного типа. Например, Строгановская школа, где существовали мастерские: ткацкая, набивная, вышивальная, столярная, чеканная, эмалировочная, керамическая, живописного фарфора, резьбы по кости и тиснения по коже, подготовляла не инструкторов,—связь между промышленностью и искусством отсутствовала,—а 99% учителей рисования и чистописания. Здесь же цель — вдохновить пролетария, развить в нем его собственный вкус. Здесь убеждение, что машина может создать великие произведения искусства, что деление искусства на чистое и прикладное должно пасть, как только пролетарию дана будет возможность связать творческие искания с производством.

Бесспорно, когда талант массового рабочего, близкого производству, ляжет в основу художественной промышленности, рисунки и изделия фарфорового завода или петергофской гранильной фабрики потеряют свой мещанский, подчас пошлый характер, идущий в такой степени в разрез с богатейшим опытом минувших годов. Рабочие должны быть привлечены к творческой работе как в технике, так и в искусстве, — в этом не ошибается рабочая интеллигенция. Но это лишь общие соображения.

От соображений общего характера, раскрывающих перед нами широкие перспективы, надо перейти к достижениям, к тому, что реализовано, и вот тут-то говорим мы:

— Поменьше выводов, которых не оправдывает опыт!

Фабричное производство—тема, захватывающая и с живописной точки зрения. Искусство станет достоянием творческих сил производства, ибо и в живописи, и в промышленном мастерстве его основа в такой же степени — труд, как и в музыке, и в поэзии. Это ручательство за то, что пролетарий сможет сообщить промышленности тот художественный характер, какой отвечает крупнейшему проявлению человеческого гения. Но пролетарий у нас растет из крестьянства. Уже из этого ясно: много ступеней пройдет он, прежде чем достигнет своего индустриально-городского строения в европейском смысле слова; из слоев, разнородных по строю идей и чувств, а, следовательно, и художественных вкусов, состоит пролетариат теперь.

Полу-рабочий, полу-крестьянский характер и следует иметь в виду, говоря о рабочем творчестве нашего времени, ибо одно дело—преодолеть сентенции пепельниц и чашек и стоящие за ними взгляды, другое дело — дать образцы художественной промышленности, достойные зрелого ее творца. Вот, скажем, роспись поездов, плакатов элементами революционизирующегося быта, дающаяся рабочим-исполнителям, как студийное задание. Вы видите руки, чуждые ремесленной рутины. Здесь значительно менее дают себя знать влияния, чем на выставках, о которых у нас речь была выше. Но зато дают себя знать отвлеченные идеологические посылки, порожденные теорией, а не воображением. А то—старинный лубок с его пестротой, наивной формой, затейливостью сюжета! Ни то, ни другое еще не есть органическое слияние с классом, которое лишь и сообщает искусству характер прочувствованного строительства, убедительность социальной зрелости.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

МУЗЫКА ВОКАЛЬНАЯ и ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ

I.

Создавая из русских народных мотивов свою гениальную „Жизнь за царя“, Глинка говаривал:

— Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем.

Чтобы оценить всю глубину этого обобщения, надо принять во внимание, в какой степени музыкальный образ социален. Художественная народная песня была ведь ритмом труда, ритмом жизни работающего люда.

В своем исследовании „Работа и ритм“ германский исследователь Карл Бюхер показал, что ритмический момент первоначально музыке не свойствен, а пришел извне физическим движением; что каждая работа имеет свой рабочий шум, свою особую музыку, что работа, музыка, поэзия были слиты в самом тесном сочетании [1]). Послушайте, как кузнец или слесарь опускает молот на металл, как столяр работает рубанком или пилой, как взад и вперед двигается ткацкий станок. Вы улавливаете равномерность движений, которой облегчается работа присущим ей музыкальным тоном. А послушайте размеренный этот ритм, когда он достигается уже работой не одного, а нескольких человек. Склонность к ритмическим движениям свойственна всякому труду, и отсюда та

[1] Карл Бюхер. „Работа и ритм“. Перев. под ред. Д. А. Коропчевского. Прг. Изд. О. Н. Поповой, 1899 г.

связь между пением и работой, какую отмечали и отмечают все наблюдатели трудовой России.

Русская песня—целая сокровищница переживаний. Рыбак поет, работая веслами, бурлаки, таща свой груз—без устали поют, несмотря на зной и тяжесть, хотя пот катится с них струей, и песни их вызваны именно темпом их работ, приноровлены к нему. В одном случае такт песни отвечает ударам по железу, подпрыгиванию молотка по наковальне, в другом—движению иглы. Рабочие песни все имеют ритм, определяемый работой, отчего нередко песня была импровизацией. Исходя из звуков и возгласов, выражающих чувства работающих, они достигают вскоре связного содержания, и вот перед нами—композитор. Сотни их, этих напевов, порожденных минутой, так же бесследно исчезали, как возникали, но иные сохранялись в виде художественных отражений духа рыбака или бурлака, слесаря или портнихи.

Музыка обособилась от работы, когда рабочие шумы поднялись до высоты художественных образов. Что музыкальные инструменты произошли от рабочих, подтверждает тот факт, что барабан и бубен—музыкальные ударные инструменты—выделились позднее, чем ритмические.

Отсюда естественная потребность пролетариата в песне, музыке. В романе рабочего А. Бибика „К широкой дороге" токарь Журба, лучшее воспоминание которого — воспоминание о песне, — говорит товарищу своему по заводу, а потом по ссылке Игнату:

— Помнишь,—говорит он,—как-то раз работали в ночь? Утомились, кости - ломят, спать хочется. А ты и затянул: „зибралися вси бурлаки"—помнишь? Я помог тебе басом, а там и вся токарня подхватила. Станки гудят, ремни визгочут а песня так и разливается, что река весной... [1]).

---

[1]) А. Бибик. „К широкой дороге". Роман. С предисл. В. Львова Рогачевского. Пгр. Изд. М. В. Попова 1914 г.

Наблюдатели рабочих окраин уверяют, что шестою частью продуктивности работа обязана ритму, ободряющему ритму песни, источнику эстетического облегчения работы, тому элементу искусства, чувство которого врождено каждому труженику. Это—стремление к полноте жизни, с возможно меньшей потерей жизненной силы и жизнерадостности.

II.

Вместе со старыми устоями жизни умирает и песнетворчество народа... Умирают песни, одни из самых лучших, подчас незаписанные никем... И вот говорят о возрождении народной песни, образца музыкального народного творчества.

Но умирание песни, которая сжилась с народом, которая провожала человека от колыбели до могилы, обусловили какие-то перемены, лежащие где-то глубже. Что это за перемены?

Прежде строй рабочего труда был индивидуален, и это, разумеется, способствовало ритмическому простору его. Но по мере эволюции орудий производства, развития технических успехов современного машинного века, индивидуальность рабочего все более и более отступает на второй план. Прикованный к мертвому и в то же время живому механизму, работающий уже не господин своих движений; его господин уже орудие, определяющее все его движения. И вот старая трудовая песня исчезает. Перед треском колес, оглушительным шумом наполняющим фабричное помещение, бессилен голос человека. Индивидуальные особенности все меньше находят себе приложение, и работа стала однообразнее, беднее.

Конечно, нет нужды и преувеличивать однообразие работы. Механической становится лишь часть машинного труда; остальная же остается ручной. Да и в движении частей машины есть свой ритм, так что фабричный труд не убивает музыкальный дух. Оглушает лишь работа, лишенная вовсе ритмического характера...Однако, той связи между трудом и му-

зыкой, того ритмического единства, которое имело место при прежнем типе работ, уже нет.

Техника и искусство дифференцируются. Коллективное творчество уступает место личному, и первым ее выражением является частушка. Не случайно в числе вокальных имен блистают выходцы из среды народа. Ф. И. Шаляпин, работавший до пятнадцатилетнего возраста в сапожной мастерской, привлекает нас не исполнением, как таковым, но тем творческим узором, который он своим пением вышивает. Вяльцева, дочь прачки, работавшая в вышивальной мастерской, не была только певицей подмостков. Своеобразной нюансировкой и передачей Вяльцева создала как бы вяльцевскую школу.

Частушка, разлитая повсюду, топит старую песню, и родник массового творчества уступает место граммофону с его романсом, с его трактирной цыганщиной. Но то, что вытекает из закономерного развития вещей, не может представлять лишь факт отрицательного значения. С понятным чувством смотрим мы на все то, что уродует художественный вкус трудовых масс. Но—на ряду с этими суррогатами, льстящими капризам и инстинктам мещанина—должно быть и то, что поднимает этот вкус на новую художественную высоту.

III.

Говорить о новых музыкальных исканиях, которые отразили бы ритм и мелодию современной народности, здесь не приходится. В области театра, даже живописи, худой ли, хороший ли, но творческий почин рабочей интеллигенции налицо. Не то в области музыки: воля к творчеству заметно упала с техническим усовершенствованием орудий труда.

Упала—говорю я—ибо здесь было то, чего не было в области живописи или театра: русская народная песня, это наследие музыкально-творческого духа, которым поистине гордится культурно-художественная музыка. Вокальная форма

творчества, народное песенное творчество захватывало ведь всю народную жизнь, о чем говорит не только творческий дух самих баянов и гусляров, бандуристов и лирников, но и та любовь, то уважение, какое питал к своим бродячим и оседлым певцам сам народ. И вот, кто не превозносил русской народной песни?

Опасаясь за будущее европейской культурной музыки, Рубинштейн единственный залог возможного ее развития видел в том полном самобытных красот музыкальном фонде, какой представляет из себя русская народная песня. Глинка считал „необходимым“ писать „в русском размере в подражание старинных песен“. Подчеркивая, что именно у них следует музыкантам искать законы мелодии, ритма, гармонии и контрапункта, он понимал, что—при всей его гениальности—ему не удалось в своих произведениях достигнуть сложности и оригинальной красоты ритмических размеров народной песни. И от наших композиторов не отстают западно-европейские. Итальянский композитор Паизиэлло, слушая впервые русские песни, не мог и верить, что это творение людей из народа. По словам немецкого ученого Вестфаля, русская народная песня занимает „первое место между народными песнями всех народов земного шара“ по своим художественным достоинствам.

„Творцы не вы, интеллигенты, а народ“,—восклицал Вагнер [1]). Но русская культурная музыка своим значением обязана прежде всего тому роднику мелодий, тем музыкальным красотам, какие представляет, по выражению Ю. Мельгунова, безыскусственная наша песня. Особый склад и стиль русской песни—все равно, великорусской, малорусской или белорусской мелодическая основа у них общая—явились источником, из

[1]) „Будущее музыки, как и ее прошлое,—писал Вагнер—зависит от народа. Если мы ждем новой музыки, мы должны ждать новой народной культуры. Эта новая, более высокая народная культура будет создаваться по мере того, как сама народная масса будет улучшаться. А для этого нужно одно условие—полное освобождение народных масс от экономического и политического гнета“.

глубин которого полной сторицей черпали самобытнейшие наши таланты. За простонародный свой характер музыка Глинки получила кличку „музыки кучеров“. Обязаны мощью своей русской народной песне Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Бларамберг, Вас. Калинников, Балакирев, Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Ляпунов. Прибавьте сюда еще несколько имен, и перед вами весь цвет русского музыкального мира. Русская национальная музыка, признанная лучшей и у нас, и заграницей, лишь техникой композиции обязана музыке западной; своим же содержанием, основным мелодико-ритмическим складом обязана она самобытному родному песнотворчеству.

Один, кажется, Лев Толстой решался отрицать народную песню. Как-то у него зашла речь о ней с крестьянином-самоучкой М. И. Ожеговым, и Толстой спросил его:

— Да кому же она, т. е. песня-то ваша народная, нужна?

— Народу,—ответил Ожегов.

— Позвольте, я знаю народ хорошо—перебил Л. Н.—знаю также, что он охладел к песне. Ныне поет только тот, кто легкомыслен и молод, а старики совсем не любят песню. Зато пьяная молодежь, действительно, песни поет или „орет“ как говорят мужики, и притом песни все скверные, так что порядочному человеку и слушать противно...Да и что такое песня? Все равно, что вино или курение табаку—пустое развлечение, которое к тому же побуждает людей на злые дела да на буйство. Напр., на войне, вот, для солдат песня признается необходимой. Приспосабливают тоже подходящие мотивы да спаивают солдат вином—вот они и идут на смерть, как шальные.

Ожегов заметил на это:

— Случалось мне быть на беседах со старообрядцами Мы спорили о религии, о боге, о святых, доходили до ненависти друг к другу, а потом с этими же староверами меня мирила песня, потому что она есть живое отражение нашей общей с ними жизни.

— Что-б там ни говорили вы,—отозвался Лев Николаевич,—а песню, по моему, все таки нельзя назвать высшим проявлением души. Она—нечто чувственное, низменное.

Наш самоучка замолчал. Ему думалось в это время, что „Лев Николаевич судит о песнях односторонне и неискренне“. Но, зная отношение Толстого к искусству вообще, какого другого мнения можно было ожидать от него о песне? И может ли поколебать это мнение авторитет той песни, которая на протяжении веков передавалась народом из рода в род?

Бесспорно, по богатству мелодических рисунков, по неисчерпаемому разнообразию ритмики русская народная песня не имеет подобной себе. Правда, народ много и долго творил, поднявшись до вершин мелодической выразительности, именно в области песенного материала. Инструментальную же музыку он не развил даже в пределах возможностей, допускаемых народным инструментом. Кроме голосов—музыки вокальной—есть еще весьма сложные звучности, которых не выразить вокально. И вот, обреченный на культ песни, этой степени музыкальной культуры коллективный музыкальный творец наш не достиг. Зато это вокальное искусство как по композиции, так и по исполнению, уменью выразить свои эмоциональные переживания в переливах голоса, было так высоко, что Гоголь вполне был в праве сказать: „песня—это народная история, живая, яркая, исполненная красок—истина, изображающая жизнь народа“.

Теперь уже баянов и гусляров нет и, может быть, в лице Ф. А. Кислова, крестьянина Ярославской губернии, ныне живущего в Москве, перед нами „последний гусляр“. На первой всероссийской выставке музыкальных инструментов в Петрограде Кислову присуждена была бронзовая медал за игру на гуслях. В самом деле, старинные струны так и оживают под

его умелыми пальцами. Вот как он грустит под аккомпанимент гусель о прошедшей старине:

Пир не пир без гуселек, самогудок звончатых,
Во палатах княжеских, у бояр в домах,
В теремах баярышен, в теремах окончатых
Гусли-самогудочки первые в гостях.
Все прошло, промчалося, гусли-самогудочки,
Нам в наследство отдали вы свой стройный лад,
Переборы-ж с трелями да напевы чудные
И все песни-песеньки взяли вы назад.
Спойте же вы, гусельки, звонко голосистые,
Песенку старинную, что былой порой
Ваши струны тонкие, звуки ваши чистые
Разносили по полю, по земле родной.

Складывая стихи, придумывая мотивы для них, Кислов— по выражению поэта-самоучки С. Н. Кошкарова—воспел на своих гуслях одиночество народного интеллигента, которому не нашлось в отчизне доли...

Но то, что раз родилось, не пропадает даром. Недаром между дыханием старой и предчувствием будущей песни мелькают какие-то соединительные звенья: в музыкальном мире уже заявляют о себе композиторы-самоучки. Один из них петроградский рабочий А. Д. Данилов, сын фабричного, которому много горя пришлось претерпеть на фабрике, прежде чем, присматриваясь к разным духовым инструментам, он начал играть на них. Читать ноты он выучился от кантонистов и солдат-музыкантов, а затем самоучкой стал играть на тромбоне и рояле. Данилов так пристрастился к музыке, что решил во что бы то ни стало попасть в консерваторию. С консерваторией его постигла неудача, после чего он духовой инструмент оставляет и принимается с рвением изучать музыку и пробует даже сочинять сам. И что же? Через двенадцать лет непрерывного труда он попадает к директору Шереметьевского оркестра А. Б. Хессину, с просьбой исполнить написанную им большую увертюру-симфонию под названием „Петроград“ и несколько романсов. Граф Шереметьев

предоставляет в его распоряжение весь свой оркестр безвозмездно, и концерт Данилова положительно изумляет даже людей „музыкальной муштровки“. Впоследствии—работая попрежнему на фабрике—он написал и вторую свою симфонию. Незадолго перед войной и рабочий Башилов привез в Петроград свою оперу „Козьма Минин-Сухоруков“. Кто-то посоветовал Башилову обратиться с оперой к директору императорских театров Теляковскому. Последний принял Башилова, и опера самоучки была проиграна в присутствии нескольких композиторов. Написанная в чисто русском духе, опера поражала местами мощью, стильностью и красотой, и дело дошло до того, что оперу стал готовить к постановке императорский театр. Нельзя не вспомнить здесь и писателя-самоучку Скитальца-Петрова, унаследовавшего от отца дарование певца и музыканта. И будучи уже профессиональным беллетристом, он не забыл когда-то кормивших его гуслей. Достигши в игре на старинном инструменте большого совершенства, он до сих пор время от времени дает на гуслях целые концерты—как в столицах, так и в других городах—пропагандируя родную ему волжскую песню.

IV.

Потребность в музыке в деревне, на фабрике, на заводе несомненно велика. Помните, как тосковал по музыке немецкий рабочий на вечерних собеседованиях Адольфа Левенштейна: „о, это время!—восклицал он.—Если бы его кто-нибудь имел! Я занялся бы, несмотря на свой возраст, моим музыкальным образованием, к сожалению, незаконченным, так как я слишком рано вынужден был его прервать. У меня вовсе нет чрезмерных желаний: рояль получше того, который у меня имеется“... Конечно, наш рабочий и о плохом рояле не мечтал и не мечтает в наши дни. Но... „я не люблю тех, кто не любит музыки,—говорил Ф. А. Кислов.—Музыка—небесный дар, язык ангелов и древних пророков на земле. Я желал бы,

чтобы люди пели и слушали музыку как можно чаще... Каждый школьный учитель должен быть музыкантом. Каждый проповедник, каждый оратор не должен выступать перед народом и не должен прикасаться к душе народной, если он не любит музыки" [1]).

В этих словах наш гусляр раскрывал не только то, что живет в его собственном сердце, но и в сердце всякого самоучки. Вот как рассказывает нам об этом в рассказе „Живые струны" писатель-пролетарий М. Тихоплесец, безвременно погибший от чахотки.

Он уже еле двигался, кашляя, хватаясь за больную грудь. Но как-то в одном из переулков остановился он в подъезде большого дома. Из глубины двора доносились звуки скрипки, и захотелось слушать. Но слушал их точно не он, а тот кто-то, кто сильней, другой, внутренний, родной этим звукам. Повиновался им, этим звукам, и не мог итти дальше. Был осенний, дождливый, сумрачный день, но звуками наполнилась сырая полумгла, и в каждой капле воды была музыка, каждая капля, упавшая в лужицу, пела, сквозящий ветер даже вторил звукам скрипки. Пел и он, он—внутренний, —а тело сладко таяло, как от огня воск. Так хорошо стало после дня толканья из улицы в улицу, из переулка в переулок в поисках куска хлеба. Точно звуки скрипки и он, Тихоплесец, это одно. Была жизнь, новая жизнь... Тихо, как вор, крался он около кирпичной стены. Скрипка плакала неземным плачем, плакала о радости, и звуки живых струн протягивали на звонкую сталь магнит.

Вдруг кто-то его окликнул.

— Эге-ге, братуга!.. Какими путями? Да ведь на тебе лица нет. Пойдем-ка скорее ко мне. Ты совсем болен.

То был Егорыч, хороший приятель Тихоплесеца. Взглянул он на Егорыча, смахнул с век слезу и понял, что он весь

[1]) С. Н. Кошкаров. „Ф. А. Кислов". Издание Московского Суриковского Литературно-Музыкального кружка. Москва. 1913 г.

в жару и трясется... И вот он в больнице—кашляет сильно, мокротно. И когда подолгу до боли в сердце, до слез одолевает тоска, закрывает он глаза, вспоминает звуки живых струн. И когда приходят думы о смерти, о вечности, о бессмертии бытия, он вызывает их, звуки живых струн простой скрипки в воображении и слушает их, слушает их внутренним я и ближе познает жизнь людей и всего мира [1]).

А вот разговор двух рабочих после музыки в романе А. Бибика „К широкой дороге". Музыка внушает Артему ту мысль, что он должен быть выше толпы, заполняющей зал.

— Нет, нет, — возразил Игнат, вздрагивая от охватившего его волнения. — Слушай... вот в огромном зале, перед многими тысячами этих званых людей кто-то играет на рояле. Или на скрипке, все равно! Играет так вдохновенно, что все зачарованы его музыкой. Не шелохнутся. Потом шопот: кто это? Кто? И вот он поднялся, сбросил—ну, плащ какой-нибудь, что ли, — и стоит в простой грязной блузе. Рабочий он!

— Ага!—тихо воскликнул Артем.

— Или так еще: выставлена картина. Она такая, что кто ни идет, невольно должен остановиться перед ней. И опять оказывается, что написал ее простой рабочий: все были бы поражены, а он вышел бы и сказал: ага, вы думали, что под этой грязной блузой пустота? Животное? Да какое же вы имели право так думать? Думать, что мы не умеем чувствовать и понимать красоту? Почему вообразили, что только вы—соль земли?

Конечно, это были мечты—не более. „Какие есть хорошие песни,—рассказывает рабочий, начавший учиться музыке.—Я раньше таких и не слыхал. Да где же и слышать-то? Музыка-то была для нас только в трактире. Вот, помню, лет одиннадцати ходил я с отцом в трактир. Отец,

[1]) „Звезда утренняя". Народный журнал № 12—1912 г.

бывало, выпивает косушку за косушкой, меня, маленького, заставляет пить. Он и умер от пьянства. Музыку он любил. Закажет, бывало, гармонисту „Марусю", а сам плачет. Я мальчишкой тоже в хору пел, был альт, потом пропал, а уж бас или тенор так и не возвращался, от водки, должно быть, сызмальства к ней приучен. Вот теперь отвлекают занятия, да и то—нет да и захочется пропустить стаканчик ханжи".

А вот картинка наших дней: в рабочем клубе, на концерте. „Под музыку я залюбовался маленькой группой,—рассказывает клубный деятель.—У притолки двери в левой стене зала стоял рабочий средних лет. К нему прижался, цепко схватившись ручонками за край его костюма, маленький белокурый мальчик, очевидно, его сын. На сцене за роялем артист играл „Времена года" Чайковского. Меня поражало, как усталое лицо рабочего странно, чутко отзывалось на действие каждого звука музыки. Было заметно, что стаи разных дум и ощущений, как рябь по озеру, ходили по его лицу и, не успевая уступать друг другу места, сложно сплетались меж собой. Было видно, как он все больше поглощался звуками музыки. Когда же артист начал последний свой отдел на стихи какого-то писателя, рабочий странно вытянулся, верхняя половина его тела поддалась вперед, глаза расширились; чуть вздрогнув, очевидно боясь потерять равновесие, он обхватил рукой голову своего сына, словно пытаясь увлечь его с собой куда-то вдаль, глядеть какое-то новое диво... Неизвестно, что вбирала в себя душа рабочего из звуков музыки, но, глядя на его выгнутую фигуру, поднявшуюся почти на носки, с прижатым к бедру сыном, мне думалось: вот измученная мраком ночи, усталая душа поражена красотами весенней утренней зари. Пока лишь только край роскошного солнца выставился из-под темной смутной полосы горизонта, но он неотразимо влечет к себе и манит. Человек тянется взглянуть за горизонт и видеть все, приподнимается сам на носки худых истрепанных сапог и тянет, беспрерывно тянет за

собой своих детей. А звуки музыки, словно огни, сверкают тут и там"... [1]).

Все это, скажете, явления единичного характера? Но вспомните, как поют певцы из народа у Тургенева („Певцы"), у Максима Горького („Тоска"), у Скитальца („Сквозь строй"). И вот вопрос: откуда берутся мандолинисты и балалаечники, составляющие оркестр любого трактира с музыкой, кинематографа, дешевого кафе? Очевидно, из недр народных. И еще больше таких любителей из народа бренчит вечерком после работы или в праздник у себя на крылечке. Недаром целые уезды заняты были в прежнее время производством народных инструментов, которых десятки тысяч выбрасывались на рынок. Недаром за всю свою тридцатилетнюю деятельность Андреев, реставрировавший эти инструменты, все время вел за собой массы с таким успехом: тяготение к музыке—явление стихийное.

Конечно, всякая стихия—зло, создающее почву для подделки под вкус толпы. Ее и давал собственно Андреев, внося в сознание самоучек-музыкантов достаточно пошлого, рыночно-дешевого. В то время как оркестры самоучек организовывались в полках, в пожарных командах, на фабриках, на заводах, в торговых селах и местечках, и народные инструменты как бы возвращались к народу в „усовершенствованном" Андреевым виде; в то время как насаждалась „в народе" „народная музыка", тот же Андреев заменял подлинно народную песню мещанской, уличной, ресторанно-цыганской, и ползла волна пошлости, заливая врожденное творческое начало. Преувеличивать значение этих оркестров не приходится. Но в то же время, может быть, ни в одном факте не сказалась так ярко та жажда звука, та актуальная потребность музыки, которая живет в душе трудового человека.

---

[1]) „Горн.". Книга IV. „В рабочем клубе".

Ошибается тот, кто думает, что серьезная музыка ему недоступна. Нет, он угадывает каждого одаренного исполнителя концерта. И вот, если творчество упало, ослабело, то мы видим—на-ряду со стремлением к пассивному наслаждению концертом—потребность усвоить музыку, понять интимнейшие струны души композитора, поучиться. Речь у нас о музыкальном образовании пролетариата, и сам по себе тот факт, что такая проблема могла стать и действительно стала на очередь, не говорит ли нам о чем-то новом?

V.

Что именно знаменательно, так это то, что инициатива исходила от самих рабочих. Еще до войны, то и дело, читали мы: „Обществом „Знание“ организован кружок хорового пения—в него входит 50 человек“; в „Самсониевском обществе образовался кружок пения“ и т. д. И члены кружков, то и дело, давали понять, что кружки отвечают их запросам.

Не довольствуясь днями ежедневных занятий, они чаще заходили, чаще беседовали друг с другом, читали газеты и журналы—помещение общества не пустовало. Как свидетельствовало общество „Знание“, это отражалось и на притоке членских взносов. Притом кружки существовали не только при обществах, но и самостоятельно. Песня—средство высказать, что у рабочих на душе. Вечеринка, сходка, экскурсия, праздничный день—песня там, где рабочая толпа. Здесь одни песни, там другие, и примечательно стремление к культу, к художественной школе.

Следующий шаг—вечеринки, на которых вокальные номера исполнялись самими рабочими, затем—концерты. Идея подобных вечеринок, тем более концертов, еще более достойна внимания, чем кружки хорового пения. Вот вечеринка в обществе имени М. М. Стасюлевича. Открылась вступительным словом рабочего Павлова о рабочей литературе и ее значении. Затем авторы-рабочие читали свои произведения, выступили и рабочие-певцы. Вот музыкально-литературный вечер, устроенный в память 35-летия со дня смерти Некрасова даниловским кружком в Москве, вот вечеринки „Знания“, музыкально-вокальные: „исполнителями были рабочие, члены общества“. А вот концерт общества „Образование“: исполнители—как сообщал рабочий Козин—были исключительно из любителей-рабочих, и целью их выступления было „не корыстное стремление к наживе (исполнение было бесплатное), а желание доставить художественное наслаждение своим товарищам и показать, чего могут достичь рабочие своей самодеятельностью“. Исполненные номера: хор мандолинистов—марш „воздушного флота“, „Ты—мое утро“, „Красный сарафан“, ряд песен соло, хор песенников под управлением Акимова и т. д. Вот концерт, посвященный народной песне, описываемый рабочей прессой: „великорусским оркестром, хором и отдельными лицами был исполнен ряд народных песен. Собравшаяся публика имела возможность убедиться в богатстве и красоте родной песни, песни, в которой причудливо чередуется и горе народное, и грусть-тоска по милом дружке, и разудалое веселье. Родные мотивы уносили далеко-далеко из душного города к полям, деревне, лугам ее, к золотистой ржи и василькам“.

Общество „Просвещение“ устроило в первый год своего существования таких вечеров 13, во второй—20, в третий—10: цель—познакомить членов своих с русскими и иностранными композиторами. Средняя посещаемость была, по данным общества „Образование“, 200 человек. Правда, в те времена, к которым относятся эти наблюдения, вечер не так легко было организовать, но рабочие и нетребовательны были по части удобств. „Нет мебели—описывает рабочий-хроникер первую вечеринку общества „Образование“—не важно. Принесли из дому свою последнюю. Ламп нет—принесли лампы, принесли подносы для чаю. Интересно было смотреть, как, уходя домой, рабочий нес стул с собой, ибо не на чем дома сидеть“.

Первое время были и „принципиальные“ разногласия. Так, общество женской взаимопомощи своими вечерами вызвало недовольство со стороны аскетически настроенных членов других просветительных обществ. „Слышались голоса,—рассказывает рабочий—что не дело рабочих организаций устраивать вечеринки“. Однако, предубеждение в скором времени прошло...

Не все исполнители были на высоте взятой ими задачи. Однако, простота, искренность, одно то, что рабочие-исполнители желали своим пением, своей музыкой доставить удовольствие слушателям, настраивало последних снисходительным образом. „Уходил я с концерта—пишет один рабочий—с сознанием, что все товарищи нашли на вечере общества действительный и приятный отдых от повседневной эксплоатации капитала“. Мнение, что танцы недопустимы, что они деморализуют, даже в обществе „Знание“, где этот взгляд особенно было привился, испарилось. „Большое оживление внесли танцы“, „вечеринки имеют и воспитательное значение“, „во всем непринужденность, нет мещанской напыщенности“—вот отзывы самих рабочих о тех вечеринках, где рабочие-любители едва справлялись со своими ролями.

Особый успех имела именно вокальная часть. Правда, вокально-музыкальная часть наиболее слабо поставлена была на рабочих концертах. Чаще всего она состояла из случайных разрозненных исполнений. Но иногда и здесь удавалось рабочим деятелям достигнуть художественной цельности. Таков был Бетховенский вечер в Петрограде, давший представление о постепенном развитии музыки Бетховена и исполненный Шором. Таковы были и концерты Екатеринославского „научного общества“, завоевавшие столь крупные кадры слушателей в рабочем районе Екатеринослава. Насколько серьезно относились рабочие к концерту еще перед войной, показывает то, что зал бывал переполнен посетителями, на лицах их те же мысли, те же чувства, что вы видите в рабочем театре, на рабочей лекции. Один, кажется, концерт, посвященный произведениям Глинки и устроенный обществом народных университетов в „Нашем театре“, определенно обманул ожидания. Но объяснялось это тем, что район Обводного канала и Балтийского вокзала — район сравнительно темный. В других районах сами рабочие, бывало, просили, чтобы вечера и утра—на-ряду с писателями—посвящались и композиторам, напр., Чайковскому, Шопену, чтобы их приучали к серьезной музыке.

Так обстояло дело еще до войны. Еще в годы пессимизма, возведенного в культ, болезненного эротизма стоило попасть из нездоровой атмосферы театральных зал центральных улиц с их Ведекиндом и Вербицкой на свежий воздух этакой вот вечеринки, народного концерта, точно дышащего жизнерадостностью неиспорченной природы, чтобы почувствовать, где были в те дни свежесть, глубина естественного чувства, подлинно здоровый эстетизм. Степенная важность былинных напевов, поэтическая грация любовной лирики, горе и радость в их чарующей музыкальной форме—все это в крови нашего рабочего, вчера только, быть может, пришедшего из деревни.

Правда, демократия наша еще не доросла до рояля, к которому она, видимо, равнодушна. Так, Львов-Рогачевский, принимавший участие в концертах, устроенных „Обществом изящных искусств“ для раненых солдат, отмечал в свое время, что рояль их раздражает—слишком сложен и многозвучен он для них.

— Очень шумит, ничего не понять,—говорили они. — Бестолковый, непонятный... шумный...

Лишь рабочие, жители города, относились к шумному роялю с теплотой и вниманием.

Но характерен спор, который вели при авторе раненые о преимуществах скрипки перед балалайкой, спор, в котором защитники балалайки потерпели поражение.

— Э, да что твоя балалайка! Бренчит да бренчит, а какой толк—неизвестно. Дрин! Дрин! — говорил поклонник скрипки с пренебрежением о балалайке. —Чего злиться? Правду ведь я говорю: бренчит, как чорт, прости господи, по коробке... Разве со скрипкой сравнить? Она живости больше придает. В ней душа. Она выговаривает все равно, что словами.

— Оно, конечно, балалайка с припевом тоже ничего себе, да и на гармонике весело играть... Только гармошка все говорком, а скрипка поет-заливается. Слушаешь ее, слушаешь, и еще хочется, чтобы играли; нет братцы, что ни говори, а скрипка—царь музыки [1]).

Еще до войны—в эпоху первых шагов открытых рабочих организаций—перед нами оазисы, где люди труда припадали устами к источникам музыкально-поэтических красот—кружки хорового пения, вечера, концерты, инструментальные и вокальные, которых инициаторы, а нередко и исполнители были сами рабочие!

VI.

Война нанесла удар рабочим организациям. Но музыкальная работа продолжалась.

Несравненно мощный Бетховен, поэтично-трогательный Шуберт, причудливый романтик Шуман, Шопен, Моцарт и Лист, с одной стороны, русские композиторы национального склада—Глинка, Даргомыжский, Мусогорский, Римский-Корсаков с другой—и вот характер непрекращавшихся вечеров и утренников, на которых музыка уже пропагандировалась по плану: не давать рабочим легкой, тем более дешевой музыки, а знакомить их лишь с неисчерпаемой сокровищницей музыкального духа, с лучшими произведениями этого искусства.

И вот наступила революция с ее подражанием образцам великой французской. Зайдите в помещение, где устраивались

[1]) „Ежемесячный журнал“, 1915 г. № 5. Стр. 60.

концерты и вечеринки в 1917—18 гг. Это не прежняя комната, в которую надо было входить чуть не со своим стулом. Вы входите по превосходной дубовой листнице. Стены вестибюля облицованы дубом. Превосходный двухсветный зал с дивной акустикой напоминает о былой роскоши. По стенам скульптурные гербы, не то дворянские, не то княжеские Ведь это все—дорогие особняки или рестораны. На эстраде тоже предметы дорогой обстановки, начиная с превосходного концертного рояля фабрики Блютнера . . . Все точно уготовано, и нельзя сказать, чтобы музыкальный Петербург настолько опустел, что нельзя бы было найти артистов.

Вот концерты культурно-просветительной комиссии союза рабочих печатного дела: первый посвящен Глинке, второй—Даргомыжскому. Исполнители—артисты русской оперы. Вот концерт культурно-просветительной комиссии союза металлистов, посвященный также Глинке и Даргомыжскому. Исполнители—артисты.

Вот вечеринка рабочего клуба „Новая жизнь“ памяти скончавшегося композитора Цезаря Кюи. Вот вечеринка рабочего клуба „Красная Звезда“,—все художественные номера, которые исполнены самими членами клуба.

Казалось бы, когда бы утвердиться на нашей земле крылатым песням пролетариата, пленительной музыке будущего? Однако, пресса отметила нам несомненный факт: без „песен“ началась революция. Захватив все чувства, всю жизнь народа, парализовала она дух музыки, и в итоге не создала своего гимна, своего оригинального напева. Журнал „Горн“ — орган московского Пролеткульта—констатирует, что ничего, кроме жалких музыкальных попыток выразить в песне чувства совершающегося переворота, за время революции не появилось, что все композиторы наших дней либо скромные диллетанты, либо ловкие коммерсанты, желающие „сделать дельце своей“ революционной композицией. Петроградский Пролеткульт с первых дней своего появления на свет открыл конкурс на

тексты „нового революционного пролетарского гимна“ и „новых пролетарских хоровых и сольных песен“, и в то же время предлагалось композиторам писать на них музыку и ноты доставлять на конкурс.

Вот ряд произведений, выпущенных петроградским Пролеткультом на слова рабочих поэтов:

Петрограду. Стихи И. Садофьева. Музыка Беньковского.
Товарищу. Стихи П. Арского. Музыка Беньковского.
Башня радостных веков. Слова И. Садофьева. Музыка Я. Озолина.
Белые ночи. Слова А. Крайского. Музыка Я. Озолина.
Восстание. Слова И. Садофьева. Музыка Яна Озолина.
Первомайский гимн. Слова Вл. Кириллова. Музыка Я. Озолина.
Рабочий дворец. Слова А. Поморского. Музыка Я. Озолина.
Струны коммунара. Слова Мятежного. Музыка Бориса Рихтера.
Гремят мятежные раскаты. Романс-песня В. Кириллова. Музыка П. Рукина.

„Все эти произведения изданы петроградским Пролеткультом,—пишет „Горн“, которого заподозрить в недооценке нельзя—и надо только удивляться, каким критерием руководствовались музыканты петроградского Пролеткульта, чтобы предложить народу подобные фабрикаты и вплести их в венок пролетарской культуры. Озолина, Беньковского композиторами, конечно, назвать нельзя, ибо в их музыке нет ни малейшей искорки вдохновения; все как-то нудно, неинтересно, бессмысленно; пустые, бедные темки, порой напоминающие что-то из старого, такого же устого и безвкусного. О технике и говорить не приходится—ее у них не существует“ [1]).

Нельзя не отметить и явлений, далеких от музыкальных переживаний рабочих, имевших место еще до революции: расцвет мещанства, связанного с ним безвкусия. Коллективный мещанин, а не „пролетарий“, пел, играл и танцовал под красным знаменем. Так, в рабочих кварталах в 1917 году получила распространение „танцулька“. Связь музыки с танцами та же, что с работой: многие танцы первобытных народов не что иное, как подражание известным трудовым

[1]) „Горн“. Издание московского Пролеткульта. А. Диваон. „Музыкальные отклики“.

процессам. Пляска представляла собой ритмическое движение тела... И вполне понятно, в свою очередь, увлечение низов танцами, неотделимыми в их сознании от музыки. Но не чувствовалось в них, этих „тонцульках“ 17 года, то, что связано с пробуждением духовных сил. Перед нами мещанин.

Вот картинка „из записной книжки“ Ефима Зазули. Пусто. Холодно. Огромный зал. Восемь солдат—трое в папахах и пятеро без папах—играют на медных трубах мазурку. Рыжий, щеголеватый, с шевелюрой и красным бантом на груди человек управляет танцами, а двадцать-тридцать пар танцует. Танцуют важно, молча, вытянув подбородки. В газетах пишут о таких балах ядовитые статейки: „веселье, танцуют!—пир во время чумы“. И тут на балу тоже есть такой ядовитый:

— Танцуют!—шипит он.—Танцуйте, танцуйте, недолго еще потанцуете.

И так режуще-больно становится от его голоса. А мазурка гремит. Несутся пары. Приказчик в нелепой визитке, две прислуги в ситцевых платьях. Пожилая девица-работница, еще кто-то в желтой тужурке с ремнем на плече и патронным подсумком. У женщин горят глаза, лица вытянуты. И так жалко их. Всех. Они хотят жить. Движение ног, рук, тел кричат о желании жить. А в зале все-таки пусто и холодно.

Да, они хотят жить, но не знают как... Рычит медная мазурка. Кто-то визгливо смеется. Кав-валерры!—пошло орет рыжий. Танцуют. Из рук, глаз, ног наружу просится сила, молодость. Опять проплывают прислуги в ситцевых платьях, долговязая девушка-работница, желтая тужурка... Для них пишут туманные статьи о пролетарской культуре. А они хотят жить и веселиться, но не знают как. А тот, ядовитый, такой несчастный и гнусный, стоит сбоку и шипит:

— Танцуют, хамы. Их царство. Потанцуйте, не долго еще вам танцовать.

„Грустно“, кончает автор. Может быть, он пристрастен? Но вот как рисовала танцульку за Невской заставой (за верфью судостроительного завода, в селе Александровском) Л. Рейснер. Отправляясь на танцульку, Рейснер ожидала увидеть, что угодно, но только не то, что увидела. Из 400—500 танцоров не оказалось ни одного пьяного, и было такое „сосредоточенное, самозабвенное и неподвижное выражение“ на их лицах, какое бывает только на гимназических балах. Это, конечно, хорошо! Но дальше! У кавалеров „смокинги“ застегнуты до подбородка, проборы лежат, как приклеенные. Наряду с кавалерами кружатся „шерочки“, много подростков, почти детей, одеты хорошо: лаковые туфли, шелковые платья и кофточки. Прически с червячками на висках. Если отвлечься от разговора, от молодого громкого смеха во все горло, то кажется, „что это где-нибудь в Сестрорецке, на курортной ежедневной музыке“. И нельзя не согласиться с автором, несколько иными красками рисующим танцульку, чем Зазуля: сходство рабочей танцульки с буржуазной указывает „на большую опасность, опасность поверхностной, внешней культуры: того чистого воротничка на грязной рубашке, который опошлил облик французского и немецкого рабочего“. Нельзя не согласиться: без творчества танец становится пустым угаром, новым возбуждающим средством для мещанина [1]).

Отметим еще вот что.

Враждебное отношение к „буржуазной музыке“ нередко превращается во враждебное отношение к музыке вообще. Рабочий и теперь, и в прежнее время искал в искусстве „что-то классовое“. „Искусство музыки и пения божественно—помню, писал как-то крестьянский интеллигент—под твоим нежным и чистым воздействием люди и сами становятся чистыми, облагороженными, добрыми, готовыми на самопожертвование, всепрощение и любовь“. Пролетарию это казалось бы расплывчатым, туманным. В одном хоре поэт-рабочий сложил собственную песню. И вот товарищ его, печатая в рабочей газете слова песни, пишет: „может быть, буржуазной интеллигенции они покажутся плохими, наивными,—это ее дело. Я привожу их для нашей публики, которая пела и была весьма довольна. Буржуазной интеллигенции я скажу, впрочем, следующее: вы уже спели свои песни и ничего нового не споете. Мы же только начинаем петь, только впервые пробуем свой необработанный голос, наша настоящая песня впереди“. Тогда это было молодо, наивно. Теперь же одного этого мало. Прежде пролетарий наш делал дело эстетического самовоспитания, в то же время зная, что его место у наковальни, у станка и у раскаленной печи. Теперь же он преисполнен той „веры“, что он творит новые ценности уже тем что разрушает старые.

Мы во власти мятежного страстного хмеля,
Пусть кричат нам: «вы палачи красоты...»
Во имя нашего завтра мы сожжем Рафаэля,
Музеи разрушим, растопчем искусства цветы.

И далее:

О, поэты-эстеты, кляните Великого Хама,
Целуйте обломки былого под нашей пятою—
Омойте слезами руины разбитого храма,
Мы вольны, мы смелы, мы дышим иной красотою [1]).

VII.

Психология отрицания, в которое вложено столько страсти, должна быть преодолена для того, чтобы начали всходить семена созидания. Однако, это не должно закрывать перед нами то положительное, что имеет место в рабочей культуре наших дней. Идя навстречу исканиям народа и в области вокальной, и в области инструментальной музыки, рабочие деятели, обслуживающие рабочую культуру, пытаются ввести

---

[1]) „Новая Жизнь“, 22 октября 1917 г. Лариса Рейснер. „В рабочих кварталах“.

[1]) Из манифеста поэта-рабочего Вл. Кириллова

в рамки музыкальное образование масс—в этом их бесспорная заслуга. В прежнее время оно шло путем пассивным, если о нем вообще могла итти речь. Теперь это привлечение масс к активному участию в исполнении музыкальных произведений путем вокально-музыкальных студий; теперь слушатель становится исполнителем.

Хоровое пение, имеющее значение, как организующее, сплачивающее начало, выдвигается на первый план. В Москве прежде всего открыты были и центральная, и ряд районных хоровых студий Пролеткульта. Музыкальная студия имеет классы фортепьяно, струнных инструментов, теории музыки и композиции. В свою очередь, чтобы приблизить их к широким кругам рабочих, открыты музыкальные студии и в районах: Бутырском, Благуше-Лефортовском, Рогожско-Силюковском, Богородском и т. д. Из 25 студий предположенных открыта большая их часть. Вот, например, Сущевская районная студия. В то время как в драматической студии процент непосещаемости был так значителен, что был поставлен вопрос об ее закрытии, в хоровой студии, напротив, наметился сразу интерес. Учениками студий состоят рабочие, человек по 60—70 в каждой, как центральной, так и районных; много девушек-работниц. Принимаются бесплатно.

Студия петроградского Пролеткульта имеет классы сольного и хорового пения, рояля, скрипки, виолончели, теории и сольфеджио, классы великорусских инструментов, гитары, мандолины и цимбалы. Из доклада музыкально-вокального отдела Пролеткульта видно, что — вопреки таким условиям, как отсутствие средств, топлива и освещения — почти без перерыва функционировала школа музыки с многочисленными классами, в которой занималось свыше 300 рабочих. С особым усердием был организован хор. Хоровое пение выдвигают на первый план и деятели саратовского Пролеткульта. „Неоспоримость значения хора, как художественного коллектива,— читаем мы в докладе его—объединение на почве общих художественных переживаний в хоре дает ценную предпосылку для того, чтобы хоровое пение в связи с изучением сольфеджио и теории музыки легло в основу музыкального образования пролетариата“ [1]). И голос—тот первоначальный базис, на котором строятся музыкально-хоровые студии Саратова. В Самаре есть студии сольного пения, хорового, скрипки, виолончели, рояля и теории композиции. В них принято 200 рабочих. И здесь „хоровые студии кладут основу коллективных чувств в душах молодежи, еще не зараженных индивидуализмом“. В Туле в музыкальных студиях всего учится по музыкальным инструментам и пению 1.024 рабочих, и вот отчет первого полугодия 1919 г. Симфонический оркестр. Прошло репитиций 150, дано концертов 60. Духовой оркестр. Прошло репетиций 60, дано концертов 24. Оркестр хроматических гармоний. Прошло репетиций 60, дано концертов 24. Концерт общедоступных инструментов. Прошло репетиций 90, дано концертов 36. Хор. Прошло репитиций-уроков 150, дано концертов 60. Студия архангельского Пролеткульта насчитывает 34 студийца, средняя посещаемость занятий—18 человек. Конечно, наиболее успешно работает отделение хорового пения.

Каковы же, собственно, задания этих студий? Основное— дать рабочим первоначальные технические навыки. „Хоровой, теоретический, скрипичный и фортепьянный классы центральной студии—читаем мы в саратовском докладе—вели работу с пролетариями, только что начинающими усваивать элементарные приемы игры на инструментах и по теории музыки. Школьный характер работы, чуждый основной задаче Пролеткультов,—создания лаборатории-студии, выявления подходов к творчеству пролетарской культуры,—оправдывался тем, что состав студийцев-рабочих не накопил еще технических средств для выявления своего творчества через звуковой материал“.

---

[1]) „Взмахи“. 2-й сборник саратовского Пролеткульта. Стр. 82.

Но состав студийцев во всех студиях таков. В Москве, в Петрограде всех студийцев делят обычно на группы более развитых и менее развитых в музыкальном отношении. Совершенно неразвитые допускаются вначале лишь в качестве слушателей, так что „выявление своего творчества через звуковой материал“ остается на втором плане. Конечно, пытаются вести и „более углубленную“ работу: демонстрируются музыкальные произведения, делаются опыты элементарного анализа образов и переживаний, ими вызванных, с расчленением содержания на части. Производятся опыты самостоятельного сложения напевов, песен и мелодий. При студии тульского Пролеткульта имеется бюро исканий новых музыкальных мотивов. Метод работы здесь таков. Студийцам прочитывается то или другое произведение „пролетарского поэта“, объясняется его содержание, указываются „все классовые особенности“ произведения и „выявившейся классовой идеологии“, а затем уже предлагается „выявить“ содержание данного произведения музыкальными средствами. Музыкальная ценность, созданная таким образом, критикуется „коллективно“. Вообще, „стремление выйти на путь к пролетарской музыкальной драме, пользуясь при этом в целях идейного классового воспитания певцов каждым данным произведением, как темой для политической беседы“, характерно для пролетарских студий. Но такое углубление работы едва ли не поспешно. Одно дело — музыка, музыкальное образование, да еще на первых ступенях его (инструкторами студий ведь в большинстве являются специалисты, нередко композиторы и дирижеры), другое дело — те „классовые особенности“, „новые музыкальные устремления“, „новые музыкальные взмахи пролетариата“, которые еще впереди.

Так обстоит дело в общих очертаниях. В деталях все выглядит хаотичнее. Мобилизация, закрытие заводов, недостаток хлеба—все это было мало благоприятно для музыки, учащей людей любить невесомое, нематериальное, не от мира сего

ценности. „В студии работать трудно“, — признавались инструктора. Записывались вначале в большом количестве, большей частью, подростки, молодежь. Однако, отсутствие сознательного отношения сказывалось скоро. „Первые уроки проходили в каком-то хаосе, отсутствие малейшей хотя бы дисциплины, постоянно натыкаешься на разные дикие выходки“: „наследие трактира и улицы, наследие всей тусклой, забитой жизни пролетария, намеренного извращения и порчи души его прежними властителями“. „Здоровое эстетическое чувство рабочего извращено уличными песнями. Зараза пустила крепко корни. Мотив и содержание этих песен так близки к прежней жизни пролетария“... И вот „опускаются руки... Не знаешь, с чего начать, как подойти к делу“. Репертуар воспринимается не так чутко, как хотелось бы. „Мы разучивали одну песню в обработке Лядова: „Ты не стой, молодец“. Пели добросовестно и довольно стройно. Но чувствовалась какая-то тусклость и безжизненность выполнения. Было заметно, что „душа“ принимает участие очень небольшое“. Зато после занятий, когда все вышли на улицу, толпою, несколько голосов запели „Из-за острова на стрежень“. Хор разростался, и песня лилась стройно, с большим подъемом и чувством. „Было досадно, что чувство способно выражаться в таких вещах“, говорит автор.

Присматриваясь ближе, замечаешь, что все это не хулиганство, а продукт накопившейся энергии, не находящей себе применения и „постепенно выходишь на дорогу, делаешь необходимые группировки. Дело пошло, а раз пошло, так уж не остановишь. Энергии и охоты много“. То, что изображено здесь, имело место и в прочих студиях. Но, без сомнения, музыкально-хоровые начинания дают то, чего рабочие в иной обстановке добиться не могли бы.

Как-то затеяна была анкета среди московских студийцев. Вот три ответа на вопрос: „почему я поступил в хоровую студию?“ „Не рискуя грубо ошибиться, — пишет первый

рабочий, — я выразил бы свое душевное настроение фразой: „я влюблен в музыку, влюблен в пение“. Подобно влюбленному, готовому совершить подвиг для обладания им, своим идеалом, я нахожусь во власти неведомой силы, влекущей меня стихийно к предмету моих взлелеянных мечтаний и задушевных грез — к музыке, в частности, к пению. Голос понравившегося мне певца звучит в моих ушах, и я чувствую себя невыразимо счастливым в те мгновения, когда мне удается подражать ему. В такие минуты я не менее счастлив, чем влюбленный, которого возлюбленная одарила лаской. С детства я грежу о пении. Мне доселе все не удавалось приблизиться к моему призрачному счастью. Причиной тому были неестественные условия жизни буржуазного строя, преграждавшего нашему брату, рабочему, доступ в храм искусства. При теперешних же условиях жизни двери этого храма широко открыты для всех трудящихся. Вот почему я поступил в хоровую студию“. „Чего я желаю от студии? — продолжает работница обмундировочной мастерской.—Я пришла в студию затем, чтобы достигнуть долгожданной, от самого детства, и никак не достижимой любимой цели. Я желала бы уметь так петь и играть, чтобы я могла своим творчеством показать людям, сколько есть на свете хорошего, еще для нас, многих, непонятного, чего каждый из нас может и должен достигнуть“. „Я знаю, что мы своими песнями—добавляет третий—вольем в душу усталых в борьбе за свободу и жизнь надежду и представление о светлом будущем“.

Там, где такие переживания имеют место хотя бы у отдельных лиц, успех в той или иной степени не может не иметь место. Представителям рабочей интеллигенции до выявления „музыкального творчества пролетариата“ еще не близко. „Новых форм“, „новых звуков и ритмов“, которые прозвучали бы в „новой песне“, нет; нет еще того творчества коллективного, которое противопоставляется „выдохшемуся, зашедшему в безысходный тупик индивидуалистическому искусству буржуазии“. Но работа идет.

Идею „соборного“ творчества в музыке, кстати сказать, развивали еще представители индивидуалистического искусства. Так, Скрябин, в мечтах своих о мистерии, думал о „том общем для исполнителей и слушателей психическом звучаньи“, в результате коего „родится соборная творческая душа“. Таковы же и мысли Вячеслава Иванова о коллективном творчестве в музыке. Наши пролетарии идут, конечно, дальше Скрябина и Вячеслава Иванова, не проводя грани между автором и пассивным слушателем или зрителем по отношению к творимому образу, как это делают те. Но для того, чтобы эти постижения в самом деле имели место, мало одних слов о том, что творчество не есть удел избранных, как думали раньше, что каждый может и должен творить. Нужно, чтобы соответствующая психика, рабочая культура назрела, чего еще нет в нашей действительности.

VIII.

Пройдут года, музыкальное воспитание пролетариата станет самовоспитанием; выдвинет он своих певцов, своих музыкантов (как выдвигает своих поэтов и беллетристов), своих инструкторов, которые будут руководить музыкальным образованием масс. Но до тех пор поднять музыкальный уровень народа можем мы, восходя от простейшего к более сложному: либо поднося ему художественные произведения путем концертов,—это путь, на котором слушатели воспринимают музыку пассивно,—либо привлекая его к активному участию в исполнении, музыкальному образованию масс в тесном смысле слова.

Какой из этих способов важнее в условиях нашей действительности? Нам думается, что в условиях нашей действительности более жизненных результатов достигает всетаки первый способ.

Как бы высок ни был уровень развития рабочего, все же к постижению сложных музыкальных форм он не подготовлен. Напр., опера мало пригодна для культурно-просветительной цели.

Правда, Бибик рисует нам в вышеназванном романе другой эффект. Представители рабочей молодежи впервые попадают у него на „Гугеноты“, и краска на лицах и вся искусственность игры в начале вызывают у них „иронию“. Но мало-по-малу игра и музыка порабощали чувство, и воображение отрывалось от действительности, мысль жадно впивалась в картину, стремясь разгадать какую-то правду. Актеры превращались в действительных герцогов и кавалеров с перьями и шпорами. И не заметили они, как ушли в этот чуждый им мир и забылись. А когда упал занавес, и театр потрясли рукоплескания, оба сидели, радостно изумленные и жаждущие снова вернуться в только что оставленный полусказочный мир.

Даже буржуа—господа этого зала—уже не вызывали у них острых чувств. „Игнат видел лица, еще хранившие следы музыки, и этот восторг, чужой и в то же время общий с его восторгом, как бы разрушал невидимую стену между ними и этими людьми, и хотелось ему простить, обнять и раствориться в этом потоке людей.

— Чорт его знает!—заговорил Артем.—Кажется, что особенного изображено? А прикрасили музыкой, декорациями, и вот каждый пустяк приобрел особое значение.

— Если бы люди всегда жили так, под музыку!—подхватил Игнат.—Или же внушить себе, что жизнь красива, и заставить себя слышать музыку.

— В нашем заводе, например,—улыбнулся Артем“.

Но—как видно из их разговоров—и Игнат, и Артем много читали, много думали. Значительно реальнее рисует рабочего массовика следующая картина. Вечер в студии у натопленной печки и разговор о праздниках.

— Ну, как провели время, весело?

— Весело-то весело, только вот в театр попали два раза, мало очень,—ответила девочка-подросток.

— Что же вы смотрели?

— „Золотой петушок“, а в Художественном—„Синюю птицу“.

— Ну, как „Золотой петушок“ понравился?

— Нет, оперу я не люблю. Слов не поймешь да и музыка все время заглушает. Даже зло берет. Только начинаешь к словам прислушиваться,—вдруг ры-ры! И опять все смешается. „Синяя птица“ гораздо лучше.

— Всякая вещь в своем роде,—вступил в разговор рабочий лет 17. Он считается в студии самым серьезным и старательным.—В опере самое главное—музыка, только понимать надо. Я вот уже который раз попадаю в оперу, „Золотого петушка“ до этого видал. Первый раз действительно непонятно, а потом яснее. Как это там поется-то Ки-ри-ку-ку?

Я напел мотив.

— Вот-вот это самое, а потом на звоночках играют, когда колдун поет...

— А мне вот „Шемаханская царевна“ понравилась. Когда она поет, то музыка играет так тихонько-хорошо!

— Почему в „Золотом петушке“ женщины больше играют?—вмешалась в разговор другая.

— Как женщины?

— Да вот, например, колдуна-то этого, звездочета, поет женщина.

— Что ты, угорела, что-ли! Да ведь это тенор-мужчина, вот так театралка!—со смехом говорил рабочий.

Кругом хохотали...

Побывав на двух операх для народа в Москве в Сергиевском доме, П. Травин, писатель-столяр, признавался, что народа в театре он почти не видел. „Неподготовленный че-

ловек, прослушав оперу, остается неудовлетворенным. Многое для него тут непонятно".

Вот почему приходится остановиться на концерте.

Деятельность концертная, однако, до сих пор носила у нас характер случайный. Даже народный дом графини Паниной, роль которого в деле служения рабочей культуре столь значительна была в эпоху самодержавия, сумел лишь выработать несколько определенных форм организованных вечеров и утренников, на которых пропагандировалась музыка по выработанному плану. Этих разных форм сложилось шесть в доме графини Паниной.

1. Утренние или вечерние концерты, посвященные каждый какому-либо одному композитору.

2. Концерты, смешанные в отношении композиторов, но объединенные какой-либо другой единой идеей.

3. Оперы или вернее отрывки из опер с полной постановкой под аккомпанимент рояля.

4. Музыка, как иллюстрация к чтениям литературным, географическим, художественным, историческим. Напр., была подобрана музыка к чтениям о Пушкине, о Некрасове, о Надсоне, об Ал. Толстом, о Мее.

5. Отдельные музыкальные номера после воскресных чтений, заранее тщательно выбранные, но не имевшие связи с предшествовавшим чтением.

6. Музыка для детей рабочих.

То, что концерт привлекает наиболее культурные слои пролетариата, намечает и подход к слушателю-пролетарию. К нему надо подходить, как к равному, памятуя, что искусство для всех одно. Концерту должна предшествовать лекция, с одной стороны, обнимающая те теоретические положения, уяснение коих ведет к пониманию приемов анализа музыкальных произведений, с другой – демонстрирующая самые произведения. На путь музыкальных лекций рабочие давно уже стали в своих общественных ячейках. Если не

находился лектор из среды интеллигенции, то такового заменял свой брат-рабочий. Так, на вечере памяти Ц. Кюи, устроенном рабочим клубом „Новая Жизнь", лектором выступил Кубиков-Дементьев, который, коснувшись романсов Кюи, особенно подробно останавливался на тех из них, что написаны на слова Некрасова. Конечно, чтобы сделать лекцию популярной, развить в слушателе потребность в музыке, не только как предмете наслаждения, но и факторе развития, нужна не малая эрудиция: нужно уменье сочетать специфически музыкальный метод с методами тех областей знания, которые соприкасаются с теорией музыки. Но лиха беда начать...

Детальный план организации артистических выступлений в области музыки наметил несколько лет тому назад Александрович, план, испытанный им на опыте, который не может не дать практических результатов. Он предлагал остановиться на камерной музыке и только кое-где на симфонической. Конечно, концерты эти должны представлять собой явление совсем другого порядка, чем концерты-митинги, одно время столь популярные. Цель их чисто образовательная—в кратчайший срок ознакомить аудиторию со всеми явлениями в области музыки всех времен и народов, а так как хорошего артиста всегда можно заинтересовать хорошей музыкой, то концерт особой сложностью не угрожает: достаточно двух-трех хороших исполнителей, обслуживающих не один, а ряд районов определенным репертуаром, чтобы наладить цикл хороших камерных концертов.

Для нашей рабочей аудитории Александрович в первую голову предлагал серию концертов по русской музыке—и потому, что с родных звуков проще начинать; родная музыка будет усвоена легче чужой. Система расположения материала концентрическая: сперва концерты, дающие общий обзор данного периода, затем—концерты, расширяющие, детализирующие его. Вот эта схема:

1. Ранний период (ложно-русская песня, народная песня, музыка 20—30-х годов XIX столетия, Глинка, Даргомыжский).

2. Композиторы петроградской школы (Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков, Кюи, Мусоргский).

3. Композиторы московской школы (Аренский, Калинников, Гречанинов, Чайковский, Рахманинов).

Каждому периоду может быть посвящен концерт, законченный в отдельности и связанный общим заданием. Лучшая же детализация—концерты по авторам. Продолжая развертывать свою схему, Александрович приходит и к музыке западно-европейской. Здесь он располагал материал так.

Сначала концерт из церковной музыки (напр., произведения старых итальянцев: Баха, Генделя, Бетховена).

Потом концерт из светских произведений старой Италии и старой Франции.

Наконец, концерт из произведений композиторов венской школы (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс).

Дальше можно развивать серию концертов как угодно широко, посвящая их и упомянутым уже авторам, и более новым—и Шуберту, и Шуману, и Григу, и Листу, и французским, и немецким модернистам.

Конечно, во всей широте ставя вопрос о концертах, натыкаешься на препятствия прежде всего технического свойства. Массовый характер искусства требует устранения того противоречия, какое лежит между новыми условиями художественного потребления и старыми средствами их удовлетворения. Несколько лет назад в Париже огромная толпа расположилась в огромном выставочном зале, в нетерпении ожидая выхода знаменитого испанского маэстро-скрипача Сарасате. И что же? Артист явился. Он играл так, как не мог бы играть никто другой на всем земном шаре. Толпа же делала героические усилия, чтобы создать благоговейную тишину. Но уже со средних мест нельзя было расслышать

скрипача. Мощное дыхание потрясало воздух. Тысячи испорченных городом гортаней сдержанно кашляли. И вот в итоге—недоступность скрипки обширным массам. Каждый, бывавший на многолюдных концертах для народа, знает, что не только скрипка, но даже целые оркестры не достигают цели.

Однако, то, что грозит искусству Парижа, едва ли представляет уже реальную опасность у нас, в России.

IX.

„Буржуазная“ это музыка или „пролетарская“? Ненужный, схоластический вопрос. Природа искусства—социальная природа. Но это потом. Теперь же благородная красота вечера или утренника захватит рабочего целиком, не оставляя голоса рассудку. Если потребность в музыке есть, а она есть в рабочей молодежи, то музыкальный язык ее пленит и подчинит, а подчинение искусству несет не смуту ума, а мудрость сердца, несет правду, не ту, которая живет день, а ту, которая живет жизнь.

Если это верно по отношению к концерту, то еще вернее по отношению к студийному исполнению музыкальных произведений. Необходимо различать возможности от достижений. Какие инструменты прежде всего можно предложить студийцу из народа? Он может уделить музыке лишь незначительную часть своего времени. Он—человек занятой. Уже отсюда очевидно, что инструмент, требующий большой затраты сил и времени, прежде чем добиться результатов, такому самоучке недоступен. Естественнее всего начать с инструментов, вполне доступных человеку массы и по стоимости, и по технике игры. В дальнейшем — с развитием техники, с накоплением опыта—выбор инструментов, конечно, осложнится.

И подобно тому как невозможно подходить к массовику с инструментом симфонического концерта, так и в сфере репертуара исходить следует из им же созданной песни, дабы

с первого же знакомства самоучке не подносить необычно звучащую для него гармонию, не трогающую его музыкальное чувство. Ступень, переходную к культурно музыкальной работе, необходимо проходить осторожно, постепенно, ибо сложная музыка наша действует на неподготовленный слух, как речь литературная, изобилующая притом иностранными словами.

Хоровое пение, слушание музыки и лекций, — вернейшее средство усвоения внутренней сущности искусства,—изучение игры на инструментах, как дополнение к музыкально-хоровому образованию пролетариата — вот шаг за шагом этот переход к культуре и вместе с тем подход к душе, интуиции, эмоциональной жизни рабочих масс.

Указатель литературы.

---

1. П. Моровов. „Искусство для народа". „Образование" 1902 г. №№ 7, 8, 9.
2. Л. Е. „Экономический принцип в вопросе о происхождении искусства". „Русское богатство". 1899 г. № 12.
3. А. Ковров. „Труд и ритм" „Русское богатство" 1898 г. № 1.
4. Л. Клейнборт. „Рабочая интеллигенция и искусство" „Вестник Европы" 1913 г. № 8.
5. Л. Клейнборт. „Очерки рабочей демократии". „Современный мир" 1914 г. № 4.
6. В. Русаков. „Русские самоучки и самородки". Издание М. О. Вольфа.
7. Череванин. „Пролетариат и художественное творчество". „Современник" 1914. № 12.
8. Валерьянов. „Пролетариат и искусство". „Наша заря" 1913 г. № 10—11.
9. Ответ А. Потресова на статью Валерианова. Ibid.
10. Череванин. „Пролетариат и художественное творчество". „Наша заря" 1913 г. № 11.
11. Эфиров. „Рабочие и искусство". „Современная жизнь" 1914 г. № 4.
12. А. Маслов. „Украинская народная музыка". „Украинская жизнь" 1912 г. № 12.
13. С. Фомин. „Народное творчество". „Ежемесячный журнал" 1916 г. № 5.
14. Р. Григорьев. „Рабочие-художники". „Современник" 1914 г. № 13—14.

15. В. Смышляев. „Опыт инсценировки стихотворения Верхарна „Восстание“ „Горн“ 1919 г. № 2—3.
16. В. Иванов. „Рабочий и изобразительное искусства“. Ibid.
17. Любимов. „Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс“. Ibid.
18. Б. Арбатов. „Пути пролетариата в изобразительном искусстве“. „Пролетарская Культура“. № 13—14.
19. В. Богушевский. „О репертуаре рабочего театра“. Ibid № 1.
20. А. Луначарский. „Пролетариат и искусство“. Ibid № 2.
21. К. Малинин. „Классовый театр“. Ibid № 3.
22. В. Плетнев. „О профессионализме“. № 7—8.
23. Гр. Любимов. „Из прошлого русской народной музыки“. „Горн“ 1918 г. № 1.
24. В. Адарюков. „Русские граверы“. „Печать и революция“. 1921 г. № 3.
25. Б. Арватов. „На путях к пролетарскому творчеству“. „Печать и революция“. 1922 г. № 1.
26. В. Кунавин. „На арене пролетарского творчества“. „Творчество“ 1921 г. № 1—3.
27. Курет. „Художественное творчество“.—„Взмахи“. 2-ой сборник Саратовского Пролеткульта.
28. А. Богданов. „Искусство и рабочий класс“. Издание Централь ного Пролеткульта.
29. А. Луначарский. Начала пролетарской эстетики. „Пролетарская культура“ 1919 г. № 11—12.
30. П. Керженцев. „Творческий театр“. 3-е издание.
31. А. Петров. „Художественная промышленность в прошлом и на стоящем“. „Призыв“. 1923 г. № 1.
32. А. Федоров. „Рабочий в современном изобразительном искусстве“- Ibid 1924 г. № 5.
33. В. Плетнев. „Противогазы“. Ibid.
34. С. Прокофьев. „Театр и профессиональные союзы“. Ibid 1924 г. № 3.
35. С. Прокофьев. „Художественная работа московских союзов“. Ibid.
36. С. Левман. „Художественная работа в клубе“. Ibid 1924 г. № 3.
37. Эм. Бескин. „О драматических клубных кружках“. Ibid 1923 г. № 2.
38. С. Крылова. „Музыка в рабочем клубе“. Ibid 1924 г. № 7.

39. „Памяти Ф. И. Калинина“. Сборник, изданный Всероссийским Советом Пролеткультов. (См. статьи „Пролетариат и творчество“, „Диктатура пролетариата в искусстве“, „О профессионализме рабочих в искусстве“ и т. д.),
40. Л. Троцкий. „Пролетарская культура и пролетарское творчество“. См. в сборнике „Литература и революция“. Издание „Красной Нови“. 1923 г. М.
41. А. Луначарский. „Искусство и революция“. Сборник статей. Изд. „Новая Москва“. 1924 г.
42. К. Залевский. „Искусство и пролетариат“. Издание ВЦИК Москва 1918 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

